STUDIEN ZUM APPARTAMENTO BORGIA IM VATIKAN

DISSERTATION

zur

Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

der Fakultät für Kulturwissenschaften

der Eberhard-Karls-Universität Tübingen

vorgelegt von

URSULA PAAL

aus

Stuttgart

1979

1981

STUDIEN ZUM APPARTAMENTO BORGIA IM VATIKAN

STUDIEN ZUM APPARTAMENTO BORGIA IM VATIKAN

DISSERTATION

zur

Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

der Fakultät für Kulturwissenschaften

der Eberhard-Karls-Universität Tübingen

vorgelegt von

URSULA PAAL

aus

Stuttgart

1981

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Tübingen

UNIV. LEIDEN BIBL.

Hauptberichterstatter: Professor Dr. Klaus Schwager

Mitberichterstatter: Professor Dr. Donat de Chapeaurouge

Dekan: Professor Dr. Konrad Gaiser

Tag der mündlichen Prüfung: 27. März 1979

Gesamtherstellung: **aku** - Fotodruck GmbH, 8600 Bamberg

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

VORBEMERKUNG

EINLEITUNG 9

A) PÄPSTLICHE WOHNUNG 12

I. Lage 12

II. Spätere Verwendung der Räume 15

III. Restaurierung von 1892 - 97 unter Papst Leo XIII. 16

IV. Restaurierung von 1971 - 73 unter Papst Paul VI. 18

1. Architektonische Gegebenheiten und Veränderungen 18

2. Restaurierung der Ausmalung 19

V. Quellen zur Ausmalung der Räume 24

VI. Beschreibung der Räume nach Inhalt und Form 3o

1. Sala dei Pontefici 3o

2. Sala dei Misteri 3o

a) Lunettenprogramm 31

a_1) Verkündigung 31

a_2) Anbetung des Kindes 33

a_3) Anbetung der Könige 36

a_4) Auferstehung Christi 38

a_5) Himmelfahrt Christi 43

a_6) Ausgießung des Heiligen Geistes 44

a_7) Himmelfahrt Mariae 46

b) Deckenprogramm 49

Seite

c) Entsprechung von Inhalt und Form 51

d) Zusammenfassung 6o

Exkurs I: Wohnung von Alexander VI. vor seiner Papstkrönung 62

3. Sala dei Santi 69

a) Lunettenprogramm 69

a_1) Disputation der heiligen Katharina 69

a_2) Antonius Abbas und Paulus Eremita in der Wüste Thebais 75

a_3) Heimsuchung 76

a_4) Martyrium des heiligen Sebastian 78

a_5) Susanna und die beiden Alten 79

a_6) Flucht der heiligen Barbara 8o

a_7) Wahl der Heiligen 81

b) Deckenprogramm 89

b_1) Interpretation des Deckenprogramms 93

c) Verbindung zwischen Lunetten- und Deckenthematik 98

d) Formale Gestaltung 1oo

4. Sala delle Scienze e delle Arti Liberali 1o6

a) Lunettenprogramm 1o6

a_1) Artes Liberales - Teil des Bildprogramms 1o9

Exkurs II: Ikonographische Tradition der Artes Liberales 112

b) Deckenprogramm 118

c) Formale Gestaltung 121

5. Salette 127

Seite

6. Sala del Credo 129

a) Lunettenprogramm 129

b) Deckenprogramm 134

7. Sala delle Sibille e dei Propheti 138

a) Lunettenprogramm 138

b) Deckenprogramm 145

Exkurs III: Entwicklung der Planetenkinderdarstellungen bis ins 14. Jahrhundert 15o

8. Zusammenfassung 152

B) AUSMALUNG UND FUNKTION DER RÄUME 156

I. Welchen Zweck erfüllten die einzelnen Räume? 156

II. Zusammenhang von Ausmalung und Funktion der Räume 173

C) HISTORISCHER KONTEXT DES ZYKLUS 175

I. Der neue Papst Alexander VI. in zeitgenössischer Sicht. Tätigkeit der Humanisten. 175

1. Krönungsfeier 175

2. Gratulationsreden 179

3. Politische Probleme zur Zeit des Amtsantritts von Alexander VI. 188

4. Einfluß der Humanisten am Hof von Alexander VI. auf das Freskenprogramm 191

II. Wiederspiegelung der historischen Gegebenheiten im Freskenprogramm 212

III. Zusammenfassung 225

Seite

D) KUNSTHISTORISCHE STELLUNG DER AUSMALUNG DES APPARTAMENTO BORGIA 227

I. Künstlerische Verarbeitung der programmatischen Aussagen im Freskenzyklus 227

II. Zyklus des Appartamento Borgia innerhalb Pintoricchios Werk und in seiner Zeit 232

LITERATURVERZEICHNIS 245

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS 255

ANHANG: Quellen zur Bezahlung des Künstlers 256

Brief des Jaume Casanova vom 4. Dezember 1493 259

Schemata der Ausmalung

VORBEMERKUNG

Das Thema der vorliegenden Arbeit ergab sich durch ein Seminar am Kunsthistorischen Institut Tübingen, das Professor Dr. Klaus Schwager geleitet hatte. Ihm gilt mein ganz besonderer Dank, da er die Arbeit unermüdlich gefördert hat und stets lebhaftes Interesse an ihrem Inhalt zeigte. Zu danken habe ich auch Dr. Fabrizio Mancinelli und Dr. Mario Ferrazza von den Vatikanischen Museen, Dr. Miquel Batllori, S.J., sowie Dr. Hermann Diener vom deutschen Historischen Institut, die mich bei meinen Studien in Rom unterstützten. Danken möchte ich außerdem den Mitarbeitern der Bibliotheca Hertziana und den Mitarbeitern der Bibliothek, des Archivs und des Gabinetto Fotografico des Vatikans sowie des Archivio dello Stato in Rom für ihr freundliches Entgegenkommen.

Sehr großer Dank gilt Dr. Ulrike Riechers, die mir stets verständnisvoll und aufmunternd bis zu meinem Studienabschluß zur Seite stand.

Stuttgart, im Februar 1981

Für Robert

EINLEITUNG

Diese Arbeit befaßt sich mit einem vielfach untersuchten Zyklus der Wandmalerei. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts beschäftigt sich die kunsthistorische Forschung mit dem Peruginer Maler Bernardino Pintoricchio[1] (geb. um 1454, gest. 11.12.1513) und dessen Freskenzyklus im Appartamento Borgia des Vatikan.

Sie geht auf dieses Werk einmal im Rahmen einer breit angelegten Gesamtanalyse der umbrischen Malerschule ein. Zum anderen werden in monographischen Abhandlungen ausführliche Beschreibungen des Zyklus gegeben, wobei ein besonderes Interesse auf die Identifizierung der auf den Fresken dargestellten Personen gelegt wird. Im Zuge dieser Beschreibungen werden die Frage der Händescheidung - Pintoricchio hatte mehrere Mitarbeiter[2] - und die Frage der Datierung eingehendst erörtert. Außerdem werden andeutungsweise mögliche stilistische Vorbilder für Pintoricchio angegeben.

Die hier vorliegende Arbeit beinhaltet zunächst eine exemplarisch ausführliche, sowohl gegenständliche und formale als auch ikonographische Analyse der Ausmalung des ersten Raumes des Appartamento Borgia, der Sala dei Misteri della Fede.[3] Die Untersuchung der nachfolgenden Räume, Sala dei Santi, Sala delle Scienze e delle Arti Liberali, Sala del Credo, Sala delle Sibille e dei Propheti, verläuft dann

---

1) Auch die Schreibweise Pinturicchio ist möglich.

2) Unter ihnen befanden sich Benedetto Bonfigli, Piero d'Andrea da Volterra und Antonio da Viterbo, detto il Pastura.

3) Besonders die Wandfreskierung - unter Erörterung des idealen Betrachterstandspunkts - wird ausführlich beschrieben. Sie kann unter den heutigen Umständen nicht besichtigt werden.

zwar nach demselben Prinzip wie die der Sala dei Misteri hält sich aber wesentlich knapper.[1)]

Das besondere Augenmerk der Arbeit richtet sich auf die Programmatik des Freskenzyklus und seine historischen Hintergründe, Aspekte, die der älteren Pintoricchioforschung ferner lagen.

Das Appartamento Borgia, die Privatgemächer von Alexander VI. (1492 - 15o3), wurde von Pintoricchio in den Jahren 1492 - 1494/95 ausgeschmückt. Die Thematik der Ausmalung in ihrer Gesamtheit ist bis heute nicht vollständig erschlossen. Sie stellt eine Verbindung dar von religiösen, historischen und individuellen, d.h. unmittelbar auf den Auftraggeber bezogenen Inhalten.

Um über das bereits Erarbeitete hinauszugelangen, war es nötig, stärker als bisher auf die politischen Umstände der Entstehungszeit, auf die Lebensumstände des Papstes und das geistige Leben am Hof von Alexander VI. einzugehen. Nicht zuletzt die Durchsicht der humanistisch-literarischen Produktion im Kreise des Borgia-Papstes - vor allem die Predigten und Reden an Alexander VI. wurden herangezogen - ermöglichte es, ein über das bisher Bekannte hinaus weitgefächerteres Bild von den mit Pintoricchios Ausmalung verbundenen Absichten zu gewinnen. Da der Hauptakzent der hier vorliegenden Studie auf eben jenen Aspekt gelegt wurde, gibt das anschließende Kapitel konsequenterweise nur einen kurzen Ausblick auf Pintoricchios besondere Formulierung und die kunsthistorische Stellung des Freskenzyklus.

---

1) Im nachfolgenden Text werden die Namen der Räume außer bei den Überschriften in verkürzter Form wiedergegeben: Sala dei Misteri, Sala delle Arti Liberali sowie Sala delle Sibille.

Im Zeitraum zwischen der Annahme der Dissertation und ihrer Drucklegung erschien ein Aufsatz von N. Randolph Parks, der sich mit einem der hier behandelten Räume, der Sala dei Santi, befaßt. Diese Studie, die - von gleichen Ansatzpunkten ausgehend wie die vorliegende Untersuchung - zu etwas zugespitzteren Interpretationen kommt, wurde nachträglich im Text mitverarbeitet.

A) PÄPSTLICHE WOHNUNG

I. Lage (Fig. 1, 2)

Das Appartamento Borgia liegt im ersten Stock des Nordtraktes des vatikanischen Palastes und umfaßt insgesamt sechs Haupträume. Der erste und weitaus größte gehört der Bauphase vom Ende des 13. Jahrhunderts an. Es folgen drei nahezu gleich große Räume, die unter Papst Nikolaus V. (1447 - 1455) - die Arbeiten waren im Jahr 1454 vollendet[1] - auf den Fundamenten des Palastes von Nikolaus III.[2] erbaut wurden.

Über dem Eingang zum ersten dieser drei Räume ist das Wappen von Papst Nikolaus V. angebracht, das aufzeigen soll, daß hier der "palatium novum"[3] beginnt.

Die nun folgenden Säle tragen Doppelkreuzgratgewölbe, die durch einen Gurtbogen unterteilt werden, der parallel zur Nordwand verläuft.

Von dem vierten Raum aus gehen zwei weitere Zimmer ab, die in dem vatikanischen Flügel liegen, der den Cortile dei Papagalli nach Westen abschließt. Seine Entstehungszeit ist nicht gesichert. Er wurde möglicherweise unter Papst Paul II. (1464 - 1471) oder nach Nikolaus V. erbaut.[4] Diese beiden Räume sind schmäler als die übrigen des Appartamento Borgia und tragen eine Flachdecke. Sie wurden ebenfalls von dem Papst benutzt[5], gehören aber nicht zu dem eigentlichen Appartamento Borgia.

---

1) F. Ehrle/E. Stevenson, Gli affreschi del Pinturicchio nell'Appartamento Borgia del Palazzo Apostolico Vaticano. Rom 1897, S. 31.

2) Deoclecio Redig de Campos, I Palazzi Vaticani, Rom 1967, S. 35; siehe auch die Skizze S. 2o. Diese Publikation bildet die Grundlage für meine Ausführungen.

3) Ebenda, S. 48.

4) Ebenda, S. 54.

5) Siehe unten B.I.

An den unter Nikolaus V. erbauten Flügel ließ Papst Alexander VI. im Nordwesten einen Turm, den nach ihm benannten "Torre Borgia" anbauen, dessen "three lower floors communicated with the earlier papal appartments of the northern wing".[1] In ihm befinden sich im 1. Stock zwei weitere kleinere Gemächer, die zum Appartamento Borgia gehören. Der erste dieser Räume,- beide liegen etwas höher als die vorangehenden,- ist schmal und langgezogen. Der zweite ist rechteckig.[2]

Die Bauzeit des "Torre" läßt sich ziemlich genau eingrenzen. Das eine Fixdatum ist die Papstwahl des Rodrigo de Borja 1492 und das andere die in die Freskierung des fünften und sechsten Raumes mit eingefügte Jahreszahl 1494.
Diese sechs - die ersten vier und die letzten zwei - Säle des Appartamento Borgia werden nicht von einem gemeinsamen Gang aus betreten, sondern "sind (jeweils) durch die übergreifende Blickachse der 'Enfilade' zusammengebunden"[3], die der Fensterfront entlang verläuft.

---

1) James S. Ackerman, The Cortile del Belvedere, Città del Vaticano, 1954, S. 8/9.

2) Der Bau des Turmes war nach Redig de Campos, a.a.O., 1967, S. 81, bereits unter Nikolaus V. geplant gewesen.

Der Turm wurde bei Burchardus (Johannis Burchardi Argentinensis capelle pontificae sacrorum rituum magistri diarium. Sive rerum urbanarum commentarii.- Hrsg. von L. Thuasne, Paris 1883 - 1885) erwähnt:"Feria tertia, 18 dicti mensis augusti... ad turrim novam supra cantinam communem Pape in horto majori palatii apud S. Petrum..." (Bd. 3, S. 72, 15oo).

Zur Baugeschichte und Ausstattung des Turmes siehe Ehrle/Stevenson, a.a.O., 1897, S. 29 - 31; ferner J.S. Ackerman, Bramante and the Torre Borgia, in: Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia, Bd. 25/26 (1949 bis 1951), S. 248. Siehe dort (S. 25o, Anm. 7 und 8) die Literatur über die Ansichten des Turmes zum Ende des 15. Jahrhunderts.

Siehe Redig de Campos, a.a.O.,1967, der S. 81 - 83 eine genaue Beschreibung des "Torre" und seiner Restaurierung gibt.

3) Christoph Luitpold Frommel, Römische Palastarchitektur der Hochrenaissance, 3 Bde, Römische Forschungen 21, 1973, Bd. 1, S. 28.

Heute grenzt der ganze Trakt im Norden an den Cortile del Belvedere an. Zur Zeit Alexanders VI. hatten jedoch die an dieser Seite gelegenen Fenster auf einen Garten bzw. eine "vigna" gezeigt[1], bis unter Papst Julius II. mit dem Cortile[2] eine Verbindung zwischen dem vatikanischen Palast und dem Palast des Belvedere geschaffen wurde.

Die Südwand des zweiten und dritten Raumes zeigt zum Cortile dei Papagalli[3] und der vierte Saal im Nordwesten zum Cortile Borgia.[4] Der fünfte Raum hat an der Südwand ein Fenster, das zum Cortile Borgia weist, während sich an den sechsten Raum im Süden ein Treppenaufgang anschließt. Papst Alexander VI. bewohnte diese Räume bis zu seinem Tode am 18. August 1503.

In der folgenden Zeit diente das Appartamento Borgia als die päpstliche Unterkunft von Julius II., der 1507 in die darüberliegenden Säle, die sog. Stanzen umzog, deren Ausmalung durch Raffael er veranlaßte. Anschließend standen die Räume leer. Erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts erhielten sie wieder eine Verwendung.

---

1) Siehe Burchardus: "Dominica 16 mensis novembris, ante horam prandii Rome in palatio apostolico apud sanctum Petrum in aula supra vineam immediate post aulam pontificum ..." (Bd. 1, S. 320, 1488).

2) Der Cortile war im ganzen durch Bramante geplant worden. 1503 - 04 wurden die ersten Absichten artikuliert. 1505 wurde er begonnen und 1514 ausgeführt. 1580 - 85 war die Konzeption ausgereift. Im Jahre 1585 wurde der Cortile unter Gregor XIII. (1572 - 85) von allen Seiten eingefaßt. Zur weiteren Baugeschichte siehe Ackerman, a.a.O., 1954, bes. S. 39.

3) In diesen Räumen sind, im Gegensatz zu den darüber befindlichen Stanzen, keine Fenster angebracht. Siehe auch Redig de Campos, a.a.O., 1967, S. 56. Zum Cortile dei Papagalli siehe Hermann Diener, Die "Camera Papagalli" im Palast des Papstes, Archiv für Kulturgeschichte, II. Bd., 1967, Heft 1, S. 43/44. - Diener erwähnt, daß Alexander VI. in diesem Raum Kerzen an die Kardinäle verteilt habe (S. 48) und schreibt von dessen dortiger Aufbahrung vor der Überführung in die Peterskirche (S. 112).

4) Dieser Raum gibt im Gegensatz zu den Stanzen, in denen wahrscheinlich Papst Julius II. ein Fenster anbringen ließ (Redig de Campos, a.a.O., 1967, S. 56) keinen Ausblick auf den Cortile.

II. Spätere Verwendung der Räume

Unter Papst Pius IV. (1559 - 1565) und Papst Clemens VIII. (1592 - 1605) dienten die Räume als Residenz der Kardinalnepoten oder des Kardinalsekretärs, während die darüberliegenden Stanzen als die päpstlichen Räume vorgezogen wurden.[1)]

Für die nächsten zwei Jahrhunderte gibt es keinen Hinweis auf ein etwaiges Bewohnen durch Angehörige des päpstlichen Hofes. Das Appartamento diente zwar im 17. und 18. Jahrhundert während der Konklaven als Wohnort der Kardinäle, und um die Mitte des 18. Jahrhunderts sollen die niederen Palastbeamten während der Heiligen Woche hier ihre Mahlzeiten eingenommen haben. Jedoch erst im Jahr 1816 erhielten die Räume wiederum einen bestimmten Zweck. So waren in den ersten vier Sälen Bilder und Spolien aus Kirchen und kleinen Orten des päpstlichen Staates ausgestellt. Aus diesem Anlaß wurde das Appartamento unter Papst Pius VII. (1800 - 1823) restauriert. 1821 wurde die Pinakothek allerdings wegen der schlechten Lichtverhältnisse verlegt und es blieben dort nur noch die Skulpturen. Das Appartamento wurde in das "Museo miscellaneo" umbenannt.

Der fünfte und sechste Raum wurden der Bibliothek angegliedert. Dies geschah zum Zeitpunkt der Restaurierung der Bibliothek und der päpstlichen Museen oder zumindest kurz danach.

1838 - 39 bestand das "Museo miscellaneo" nur noch aus dem ersten und zweiten Raum, da unter Papst Gregor XVI. (1831 - 1846) zwei weitere Räume der Bibliothek angeschlossen wurden. Unter Papst Puis IX. (1846 - 1878) wurde 1854 das gesamte Appartamento Borgia als Bibliothek benutzt.

1) Meine Ausführungen über den Werdegang des Appartamento Borgia nach Papst Julius II. stützen sich auf Ehrle/Stevenson, a.a.O., 1897, S. 26 ff., deren grundlegende Publikation über die päpstlichen Gemächer des Alexander VI. auch den Restaurierungsarbeiten von 1892 - 97 ein ausführliches Kapitel widmet (siehe unten A.III.).

III. Restaurierung von 1892 - 97 unter Papst Leo XIII.

Am 2o. April 1889 beschloß Papst Leo XIII. (1878 - 19o3), die Bibliothek zu verlegen und das Appartamento Borgia wiederum als Museum einzurichten. 1892 wurde mit der Restaurierung begonnen und am 8. März 1897 fand die Eröffnung statt.

Die Restaurierungsarbeiten von 1892 - 97 hatten zum Ziel "di rimettere possibilmente ogni cosa al suo stato primiero".[1] Dabei wurden folgende Veränderungen durchgeführt[2]: die Gewölbe und Lunetten hatten in der Zeit ab 1816 keine besonderen Schäden erlitten, und so ging es bei der Restaurierung darum, die Stuckdekoration und den Putz, die sich von den Wänden gelöst hatten, zu fixieren. Ferner mußten die Fresken von Staub und sonstiger Verschmutzung befreit werden. Schwieriger waren die Restaurierungsarbeiten der zum Teil zerstörten Wandbemalungen. So mußten in der ersten, dritten, fünften und sechsten "Sala" die Wände mit Stoff bespannt werden, der in Ornament und Farbe der Dekoration der Gewölbe, Fensternischen und Wandfresken angepaßt war. Die Bemalung der Wände des zweiten und vierten Raumes war zum großen Teil erhalten geblieben, so daß nur Ausbesserungsarbeiten nötig waren. Auch die Dekoration der Fensternischen und der Türrahmungen befand sich in einem relativ guten Zustand.

Im Lauf der Zeit waren neue Türöffnungen angebracht und bereits vorhandene zugemauert worden.[3] Alte Kaminöffnun-

---

1) Ehrle/Stevenson, a.a.O., 1897, S. 29; meine Ausführungen stützen sich auf diese Untersuchungen. Siehe ferner R. d. Campos, Restauri all'Appartamento Borgia, in: Ecclesia, anno IX, 1949, S. 35 - 37.

2) Siehe dazu Ehrle/Stevenson, a.a.O., 1897, S. 35 ff.

3) Bei der Restaurierung stellte sich heraus, daß die Tür von der vierten zur fünften "Sala" verändert worden war. (Forts. d. Anm. auf S. 17)

gen waren ebenfalls vermauert und einsturzdrohende Gewölbe mit Pilastern gestützt worden[1].

Diese Veränderungen wurden bei der Restaurierung in den meisten Fällen rückgängig gemacht und der alte Zustand wurde wieder hergestellt[2].

Die Fußböden befanden sich wie die Wände in sehr schlechtem Zustand[3]. Nur in zwei von den sechs Räumen waren an manchen Stellen die Kacheln des alten Bodenbelags erhalten geblieben. Diese wurden ergänzt und für die übrigen Säle wurden neue angefertigt. Man hielt sich hierbei in der Wahl des Musters an die erhalten gebliebenen Kacheln aus den Räumen des Appartamento Borgia sowie an die in der Bibliothek von Sixtus IV. - heute Floreria - befindlichen. Denn wie festgestellt wurde, entstammen diese Kacheln derselben Werkstatt und waren ungefähr gleichzeitig entstanden.

(Forts. d. Anm. 3 von S. 17):
Man hatte sie, um einen Zugang zu der "Loggia" zu erhalten(diese geht auf Pius IV. zurück; siehe hierzu Redig de Campos, a.a.O.,1967, S. 35, sowie Ehrle/Stevenson, a.a.O., 1897, Taf. A und den nach 1585 entstandenen Plan der Albertina, Rom, Nr.1172, Vatikan), zerstört und mehr zur Mitte hin versetzt, wodurch sie größer geworden war. Sie befand sich nun neben der Tür, die zum Korridor, der zu der "Loggia" mündet, führte.

In der ersten "Sala" kam eine Tür zum Vorschein, die den Raum ursprünglich mit der Sala dell'Udienza verbunden hatte.

1) Im ersten Turmzimmer waren unter PiusIX. (1846 - 1878) zur Abstützung des darüberbefindlichen Raumes Pilaster und ein Gurtbogen angebracht worden. Zu diesem Zweck mußten zwei Lunetten abgenommen werden.

2) Die Pilaster und der Bogen im ersten Turmzimmer wurden entfernt und die Lunettenfresken wieder angebracht. Die Malerei des Gewölbes, die durch den Bogen beinträchtigt worden war, wurde wieder hergestellt.
Die Tür des Verbindungsganges von der ersten zur zweiten Sala wurde allerdings zugelassen. Ebenso der schmale niedere Gang, der entlang der Westmauer des vierten Raumes zum ersten Turmzimmer geführt hatte. Er war möglicherweise unter Papst Alexander VI. entstanden (siehe Redig de Campos a.a.O., 1967, S. 35, sowie Ehrle/Stevenson, a.a.O., 1897, Taf. A).- Auch die Kamine des dritten und fünften Raumes wurden wieder an der ursprünglichen Stelle angebracht.

3) Ehrle/Stevenson, a.a.O., 1897, S. 38; ebenda, S. 39.

IV. Restaurierung von 1971 - 73 unter Papst Paul VI.[1)]

1. Architektonische Gegebenheiten und Veränderungen

In den Sälen des Appartamento Borgia befindet sich heute die Sammlung moderner religiöser Kunst, die Papst Paul VI. 1973 hier auf Anregung seines Privatsekretärs Monsignore Macchi eröffnete.[2)] Leider wurden zu diesem Anlaß die Wände der zweiten und vierten Sala, d.h. der Sala dei Misteri und der Sala delle Arti Liberali, die sich, wie das Fotomaterial des Gabinetto Fotografico des Vatikan beweist, in sehr gutem Zustand befanden, mit Wandteppichen verkleidet, eine Maßnahme, die den Gesamteindruck der Räume erheblich beeinträchtigt.

Es wurden ferner einige Türrahmungen umgestaltet, indem ein rundbogiger Türsturz durch einen waagerechtem ersetzt wurde: in der Sala dei Misteri erhielt die Tür, die zur Sala dei Pontefici führt, eine ganz neue Türrahmung mit einem waagerechtem Abschluß, während die Tür zur Sala dei Santi erhalten blieb. In diesem Raum ist die Türrahmung mit ihrem waagerechten Abschluß zur Sala dei Misteri hin neu. Von ihrem früheren Zustand ist uns nichts bekannt. Die Tür zur Sala delle Arti Liberali ist erhalten geblieben. Die Sala delle Arti Liberali, die einen rundbogigen Türabschluß zur Sala dei Santi trug, hat heute eine neue Türrahmung mit waagerechtem Türsturz; auch die Türrahmung zur Sala del Credo mit ihrem waagerechtem Türabschluß ist neu; ihr alter Zustand ist nicht bekannt. Die Tür zu den beiden Salette hatte früher einen rundbogigen Abschluß, der durch eine neue Türrahmung ersetzt wurde.

In der Sala del Credo trägt die Tür zur Sala delle Arti Liberali heute einen waagerechten Abschluß; die Tür

---

1) September 1971 - Januar 1973.

2) Bei meinen Nachforschungen war mir freundlicherweise Dr. Mancinelli von den Vatikanischen Museen behilflich.

zur Sala delle Sibille erhielt durch eine Platte einen neuen oberen Abschluß.[1)]

In der Sala delle Sibille sind die Türrahmungen sowohl zur Sala del Credo als auch zum Ausgang des Appartamento Borgia, d.h. zu den Treppen hin, neu. Über ihre ursprüngliche Form wissen wir nichts.

Der in flachem Winkel angelegte, zu dem Flur auslaufende Teil des Raumes ist nun verhängt, wodurch das Zimmer einen rechtwinkligen Grundriß erhalten hat.[2)]

Die Fußböden wurden nach der Restaurierung von 1892 - 97 nicht weiter bearbeitet.

Die Kamine haben sich nur in dem Raum der sieben freien Künste und der ersten Saletta erhalten.

2. Restaurierung der Ausmalung

Die Restaurierung wurde auf Anraten des päpstlichen Privatsekretärs, Monsignore Macchi, von der Sopraintendenza von Mailand unter der Leitung von Ottemi della Rotta ausgeführt. Die Unterlagen zur Restaurierung bestehen aus einem von Ottemi della Rotta abgefaßten Bericht, dem ein reicher Abbildungsteil mit Fotografien vom Zustand der Malereien vor, während und nach ihrer Restaurierung beigefügt ist.[3)]

---

1) Möglicherweise wurde diese Arbeit bereits während der Restaurierung von 1892 - 97 vorgenommen, denn Ehrle/Stevenson, a.a.O., 1897, berichteten: " ... la mostra marmorea della porta fra la quinta e la sesta sala era stata leggermente spostata. Dopo rimessa al posto che occupava in origine, si è supplita la cimasa sopra il fregio, la quale mancava" (S. 37).

2) Siehe Photo des Gab. Fot. Vat. XXX-39-19.

3) Ottemi della Rotta, Relazione sul restauro delle pitture murali nell'Appartamento Borgia in Vaticano. Marzo 1973. Dieses Material untersteht allein dem Papst. Die Unterlagen sind nur in dieser Abfassung vorhanden. Das Photomaterial existiert im Gabinetto Fotografico des Vatikan nicht. Ich bin deshalb Dr. Mario Ferrazza von den Musei Vaticani, Gall. d'Arte Moderna, der mir die Möglichkeit gab, diesen Bericht einzusehen, zu großem Dank verpflichtet.

Das Schriftstück enthält eine kurze Beschreibung des jeweiligen Raumes und seiner Dekoration.

Es folgt dann ein Bericht über den Zustand der Malereien und die Schwierigkeiten, denen der Restaurator gegenüberstand, was er überarbeitete und wie und womit er diese Arbeiten ausführte. Alle Räume einschließlich der Sala dei Pontefici und der einen Saletta (Fig. 2, Nr. 7) wurden restauriert, wobei die "alte" Übermalung abgenommen wurde.[1)]

In der Sala dei Misteri, deren Dekoration mit Temperafarben ausgeführt worden war, wurden die Bemalungen des 19. Jahrhunderts gänzlich entfernt und die abgeblätterte Farbe neu aufgetragen. Die Stuckierungen wurden auf der originalen Malerei neu befestigt.

In der Sala dei Santi, deren Malereien sowohl in Fresko als auch in Tempera gearbeitet sind[2)], wurden die an der Decke sich lösenden Farbschichten und die Tünche fixiert. Die Fehlstellen wurden mit Stuck ausgebessert. Die Übermalungen an der Decke sowie an den Lunetten und den Fensternischen wurden entfernt.

Auf dem Fresko der Heiligen Katharina fehlten einige Gesichter vollständig. Die Dekoration der Sala delle Arti Liberali war zum Teil in Fresko und zum Teil in Tempera gemalt worden, wobei vor allem an den in Tempera ausgeführten Zonen die Farbe stellenweise abgeblättert war.

---

1) Der Begriff "alt" bezieht sich auf die Restaurierung von 1892 - 97.

2) Interessant sind die Einzelheiten, die uns der Restaurator über die Materialien bekannt gibt. Die architektonischen Elemente an der Lunette der "Heimsuchung" bestehen aus Holz, das vergoldet wurde. Die Lunetten sind in Fresko und Tempera gemalt, das Gewölbe in Tempera, der große Teil der Wände in Fresko und die Gesichter der Teufelinnen auf der Lunette der Eremiten und einiger Heiligen sind in Fresko, ihre Mäntel in Tempera ausgeführt.

Die Leerstellen wurden ergänzt[1], die Übermalungen abgetragen und die ganze Dekoration gereinigt. Die schadhaften Stukkaturen wurden durch neue ersetzt.

In besonders schlechtem Zustand befand sich das Fresko der "Dialektik"[2] und der "Astrologie", die zum großen Teil abgenommen wurde. Interessanterweise berichtet uns der Restaurator von der Technik der Stukkatierung, die in der Werkstatt des Künstlers hergestellt worden war und dann an Ort und Stelle mit Nägeln angebracht wurde.[3]

Zum ehemals mit vergoldetem Stuck verzierten Gurtbogen, dessen heutige Bemalung wahrscheinlich unter Papst Gregor XIII. (1572 - 1585) ausgeführt wurde, meint er: " ... se è impossibile determinare, anche approsimativamente, quando si sia verificata la caduta del colore e degli stucchi; si puo però affermare che i restauri risalgono al secolo scorso."[4]

---

1) "Il restauro pittorico è stato limitato al minimo indispensabile nell'intento di attenuare il disturbo visivo nella lettura dei dipinti, e sempre nell'assoluto rispetto dell'originale.

Come del resto per le altre sale, i colori sono stati preparati appositamente e sono facilmente rimovibile ... Le 'ricostruzioni' sono sempre state scrupolosamente evitate e per le grandi lacune (...) si è seguito il criterio di lasciare il tono dell'intonaco ..." Ottemi della Rotta, a.a.O., 1973, S. 16.

2) Ebenda, S. 9.

3) "Gli stucchi dorati di cui spesso si parla (dato che compaiono in tutte le sale) non sono frutto di decorazioni fatte direttamente in loca, ma venivano gettati su calco nella bottega dell'artista, e poi applicati con chiodi al muro. - La pasta degli stucchi conteneva un collante che purtroppo non sempre veniva dosato esattamente; per questo motivo esistono differenze notevoli da zona a zona. - Gli ori delle finiture dei mantelli e delle else delle spade, i bottoni, le lumeggiature ecc. venivano applicati su speciali modellati in cera mista ad altri ingredienti; l'applicazione veniva eseguita scaldando e rammollendo leggermente al momento i vari elementi decorativi" (ebenda, S. 12/13).

4) Ottemi della Rotta, a.a.O., 1973, S. 18.

In der 1. Saletta wurden der abgefallene Verputz fixiert und Fehlstellen mit Stuck ausgebessert. Außerdem wurden die Fresken der Fensternischen gereinigt. Die Decke war erst in jüngster Zeit restauriert worden.[1)]

Zur Ausmalung der Sala schrieb Ottemi della Rotta: "La stanza in origine era decorata con leggeri motivi architettonici, con archi sostenuti da eleganti pilastri che si appoggiano su un muricciolo anch'esso dipinto ... La parete di fronte all'ingresso invece è stata eretta recentemente. Lo stato di conservazione della pittura di questa piccola stanza era indubbiamente molto precario e rimanevano solo tenui larve di colore a testimoniare l'antico ormai quasi illeggibile."[2)]

In der Sala del Credo wurden die beiden Lunettenfresken, die während der Restaurierung von 1892 - 97 abgenommen worden waren, d.h. diejenige über der Tür zur Sala delle Sette Arti Liberali und die ihr gegenüberliegende, mit einer "foderatura in tela di canapa"[3)] befestigt.

Bei der übrigen Dekoration wurden die Lücken im Verputz geschlossen und mit Lokalfarbe übermalt.

In der Sala delle Sibille wurden die Fresken von den Temperaübermalungen gereinigt, der Verputz fixiert und die Lücken ausgebessert.

Der Restaurator schrieb eingangs, daß es ihm nicht um eine stilistische Zuordnung, sondern vielmehr um eine Reinigung der Fresken "di tutti quegli elementi posticci" gegangen sei, um eine "revisione critica più modernamente aggiornata di certe arbitrarie attribuzioni"[4)] zu ermögli-

1) Ottemi della Rotta, a.a.O., 1973, gibt uns hierüber keine weiteren Einzelheiten an.

2) Ebenda, S. 19/2o. Siehe unten A.VI.5., S. 127 ff.

3) Ebenda, S. 7. Siehe auch S. 17, Anm. 1.

4) Ebenda, S. 2.

chen. Das klingt zwar sehr vielversprechend, erweist sich aber leider am Original als schwierig. Die Dekorationen in der Sala delle Arti Liberali, der Sala del Credo und delle Sibille weisen auch jetzt noch, d.h. nach den beiden Restaurierungen, so starke Schäden durch Übermalungen auf, daß nach meiner Meinung eine exakte stilistische Zuordnung an die einzelnen Mitarbeiter des Pintoricchio nicht möglich ist.

V. Quellen zur Ausmalung der Räume

Die kunsthistorische Forschung konnte mittels der Quellen zu Pintoricchios Arbeiten in der Domtribuna von Orvieto[1] den ungefähren Beginn und Abschluß der Freskierung des Appartamento Borgia festsetzen. Unmittelbar zur Freskierung der päpstlichen Gemächer sind jedoch weder ein Vertrag zwischen dem Künstler und dem Auftraggeber Alexander VI. bzw. der Camera Apostolica, noch einzelne Rechnungen zur jeweils abgeschlossenen Ausmalung eines Raumes auf uns gekommen.[2]

Pintoricchio war seit Sommer 1492[3] in Orvieto und hatte bereits am 17. November 1492 einen Teil der Arbeiten fer-

---

1) Er malte dort mit an den Evangelisten und Kirchenvätern.

2) Ehrle/Stevenson, a.a.O., S. 46: "Reca senza dubbio meraviglia a chi non è uso alle ricerche negli archivii il fatto che fino ad ora neppure un cenno si è ritrovato nei libri dei conti di Alessandro VI dei lavori eseguiti nell'appartamento pontificio dal Pinturicchio. Per fortuna, i documenti non mancono rispetto alle pitture fatte ad Orvieto ed a Castel Sant'Angelo e sono quelli che vengono precisamente a porgere l'aiuto necessario a colmare in parte la deplorata lacuna. Così, delle notizie ricavate intorno ai dipinti orvietani si può determinare il principio del lavoro delle sale borgiane; e dai pagamenti fatti per esse e per quelle immediatamente susseguenti del Castello, se ne può documentare il compimento."

   Ich stütze mich in meinen Zitaten zunächst auf Ehrle/Stevenson, die für die Arbeiten Pintoricchios in Orvieto im Archivio dell'Opera del duomo folgendes Material durcharbeiteten (S. 47, Anm. 1): Libro delle Riformanze, 1484 - 1526 (n. 12); Libro di Memorie del Camerlengo, 1484 - 1500 (n. 26); Libro dei Camerlenghi, 1490 - 1498 (n. 74). - Leider machten Ehrle/Stevenson keine genaueren Angaben über das von ihnen auf der Suche nach Unterlagen zur Ausmalung des Appartamento Borgia durchgesehene Quellenmaterial in Rom, so des Archivio Vaticano Segreto, des Archivio della Compusteria des Vatikan und des Archivio di Stato von Rom.

3) Dies geht aus dem Libro dei Camerlenghi, 1490 - 98 (n. 74) fascicolo 1492, hervor (nach Ehrle/Stevenson, a.a.O., 1897, S. 47, Anm. 1).

tiggestellt.[1] Wahrscheinlich bis Mitte Dezember 1492 war der Künstler im Dom tätig[2]; er begann dann bereits in der zweiten Dezemberhälfte, zumindest aber Anfang 1493 mit den Arbeiten im Appartamento Borgia.

Im Frühjahr 1493 waren diese in vollem Gange, denn in einem Breve vom 29. März 1493 bat Papst Alexander VI. die Orvietaner, die auf die Rückkehr Pintoricchios drängten, um Geduld.[3]

Möglicherweise unterbrach Pintoricchio seine Arbeit im Vatikan; für diese Annahme sprächen die Zahlungsbelege von Seiten der Orvietaner vom 7., 11. und 25. April 1493.[4] Die Frage ist jedoch nach wie vor umstritten.[5]

Wir haben zwar, wie bereits erwähnt, weder einen Vertrag noch eine Rechnung zur Freskierung des Appartamento Borgia; entgegen den Äußerungen von Redig de Campos[6] ist jedoch ein Brief erhalten[7], der von dem Verlauf der Arbeiten im

---

1) Libro delle Riformanze, 1484 - 1526, Fol. 257 recto und verso (nach Ehrle/Stevenson, ebenda).

2) Bis zum 15. Dezember 1492 sind in Orvieto Zahlungen an Pintoricchio vorhanden. Im Libro delle Memorie, 1486 - 1500: Zahlungen vom 15. Dezember 1492; im Libro dei Camerlenghi, 1490 - 98: "Liber spectabilis viri Ypoliti Jeronimi ser Monaldi de Urbe veteri", dal 2 novembre 1492 al 1493 (nach Ehrle/Stevenson, a.a.O., 1897, ebenda).

3) Archivio del comune d'Orvieto, Dipl. ad an. - Fumi, Il Duomo di Orvieto, Doc. CXXVII, S. 402 (nach Ehrle/Stevenson, a.a.O., S. 47/8, Anm. 3).

4) Libro dei Camerlengi, 1490 - 98, Fol. 54 recto; Fol. 208 verso; Fol. 55 verso (nach Ehrle/Stevenson, a.a.O., S. 47, Anm. 1).

5) So hielten Ehrle/Stevenson, a.a.O., S. 49, eine Unterbrechung der Arbeiten für unwahrscheinlich.

6) "Sull'andamento dei lavori non si hanno notizie, mancando la preziosa fonte dei libri contabili, in quanto l'opera non venne pagata in denaro, ma mediante la concessione temporanea di due poderi presso Chiusi. Unico documento di quel periodo è una lettera del papa ..." (siehe Anm. 1, Redig de Campos, a.a.O., 1967, S. 84).

7) Archivium Arcis Armarium I - XVIII, Literae dominorum de Borgiis ad Alexandrum VI; VI, 5025, Fol.12 recto und

(Forts. d. Anm. auf S. 26)

Vatikan berichtet. Dieser Brief vom 4. Dezember 1493, den der zukünftige Kardinal Jaume Casanova an den Papst richtete[1], erzählt folgendes (siehe Anhang): " ... Die Arbeiten gehen voran. Die Wand des Turmes zum Weinberg und zum Hühnerstall hin ist zwei Gerüststufen[2] höher als der

---

(Forts. d. Anm. 7 von S. 25):
verso; früher Archivio di Castel S. Angelo, heute unter "Registri Vaticani". Ich verdanke diesen Hinweis Dr. Miquel Batllori, S.J., der mich freundlicherweise darauf aufmerksam machte.

Siehe auch Ludwig von Pastor, Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance von der Wahl Innozenz' VIII. bis zum Tode Julius' II., 1483 - 1513. Freiburg i.B. 1925, Anhang zu Bd. 1/2, 5. Ausg., S. 465, der erstmals von der Auffindung der Briefe und Dokumente von 1493 - 1494 ganz allgemein schrieb.

Dieser Brief fand wohl deshalb bisher weniger Beachtung: "Hom creuria que si els vuit volums provinents de Castel Sant'Angelo no han estat encora prou aprofitats pels historiadors, es deu eu bona part el fet que un bell nombre dels seus documents són redactats en català - la llengua del papa, dels seus fills i dels seus familiars - i amb calligrafia catalana, molt diferent de la italiana humanistica, que era ja llavors l'habitual a Roma. Més diré, Alexandre VI té tres caràcters autògrafs perfectament diferenciats: un de clarament català, encara gotitzant, emprat en els seus apunts i en les seves minutes; un d'italianitzant, usat prou ecassament ..."

Miquel Batllori, S.J., La correspondencia d'Alexandre VI amb els seus familiars i amb els reis catolics. In: Congresso de historia de la corona de Aragon, II, Zaragoza 1956, S. 3o8. Batllori erwähnte diese Quelle ebenda, S. 312.

1) Diese Stelle eines engen Ratgebers des Papstes hatte ein Spanier inne, was nicht sehr gern gesehen war: "Auch in Rom herrschte arge Unzufriedenheit über Alexander VI., hauptsächlich weil er sich fast ausschließlich mit Spaniern umgeben hatte. Seit Februar 1496 war die spanische Partei auch im Kardinalskollegium verstärkt worden; am 19. Februar hatte Alexander VI. zu den fünf Spaniern, die schon im Heiligen Kollegium saßen, vier neue hinzugefügt ..." (anno 1497; Pastor, a.a.O., Bd. 3, 11. Aufl. 1955, S. 442).

2) Bei dem Wort "pontades" handelt es sich wahrscheinlich um einen der Technik der Wandmalerei entlehnten Begriff. Siehe hierzu Paul Philippot, Die Wandmalerei, Wien - München 1972, S. 13.

Wall[1] und jene zur Kapelle[2] hin macht man eben. Und die Zwischenwände sind gemacht; und die Gewölbe der Treppen sind nun vollendet. Und der Boden ist schon ganz ausgelegt; und der Speisesaal ist fertig; und in der "Benedizione" ist man dabei, das zu vollenden, was zu tun ist; und sie machen die Fensterläden, und sie werden sie bald anbringen.

Pietro Mateu arbeitet angespannt und hat viele Leute. Ich glaube, er wird bald fertig sein. Pintoricchio befindet sich an den drei 'storien'; und der andere Raum ist fertig, außer an den Fenstern und den Läden (?). Ich halte sie ständig an und werde sie weiterhin anhalten.

Diesen Herrschaften geht es sehr gut und sie küssen die Füsse Eurer Herrlichkeit mehr als tausendmal. Der Palast und die Camera Eurer Heiligkeit sind in sehr guter Ordnung, und ich habe mich niemals auch nur einen Schritt davon entfernt ...".

Aus diesem Brief ist zu entnehmen, daß die Freskierung in den drei Hauptgemächern des Appartamento Borgia 1493 in vollem Gang war und wohl noch bis Anfang 1494 angedauert hatte. Dies bedeutet, gemessen an dem Reichtum der vermulich erst Anfang 1493 (siehe S. 25) begonnenen Ausmalung, eine sehr kurze Zeitspanne. Die Freskierung der beiden Turmzimmer, der Sala del Credo und der Sala delle Sibille, erfolgte auf jeden Fall danach, d.h. im Verlauf des Jahres 1494, da Ende 1493 der Bau des Turmes noch nicht abgeschlossen war.

Casanova schrieb von einem Speisezimmer, und man fragt sich, welchen Raum er damit meinte. Möglicherweise befand sich dieser im Erdgeschoß, ähnlich wie in dem von Kardinal Domenico Della Rovere errichteten Palazzo dei Penitenzieri, wo der Speiseraum "unter der Sala Grande in der Nachbarschaft der Küche lag".[3] Wahrscheinlicher ist, daß es sich bei dem

1) Siehe Ackerman, a.a.O., 1954, S. 4: "All the fifteenth century views of the Vatican show a military wall on the site of the Cortile ...".

2) Gemeint ist die Sixtinische Kapelle.

3) Frommel, a.a.O., 1973, S. 83.

mit "Speisesaal" bezeichneten Raum um die direkt an den "Torre Borgia" anschließende und somit zum älteren Palastteil gehörende Sala delle Arti Liberali handelt. Denn hier nahm Papst Julius II., wie man aus authentischer Quelle weiß (siehe unten S.167/8), sein Frühstück ein.

Mit der ebenfalls im Brief erwähnten "Benedizione" ist möglicherweise die Sala dei Santi gemeint, in der die Segnung der Armen stattfand[1] und die sich dann an den "Speisesaal" (Sala delle Arti Liberali?) angeschlossen hatte.

Bei den von Casanova ferner ausgeführten drei "storie" könnte es sich um Pintoricchios Fresken in der Sala dei Misteri handeln, wofür die Reihenfolge der Angaben dieses Briefes spräche.

Der "andere" Raum wäre dann die "Sala dei Pontefici", an deren Gestaltung Pintoricchio allerdings nicht beteiligt gewesen ist.

Die Frage, wann Pintoricchio die Freskierung im Appartamento Borgia beendete, bleibt ungeklärt. Die kunsthistorische Forschung über Pintoricchio entfachte eine weite Diskussion, die in ihrer Datierung zwischen dem Anfang des Jahres 1494 und dem Ende des Jahres 1495 schwankt.[2]

---

1) Siehe S. 161 , Anm. 2 , sowie S. 166.

2) Walter Bombe, Urkunden zur Geschichte der Peruginer Malerei im 16. Jahrhundert, Leipzig 1929, S. 17, erörterte diese Frage sehr ausführlich und nach meiner Meinung überzeugend. Er meinte, daß das Appartamento "in weniger als zwei Jahren" ausgeführt worden sei und nahm an, daß es "also Ende 1494 oder Anfang 1495 beendet" war. Bombe stützte seine These darauf, daß Pintoricchio bereits am 14. Februar 1495 in Perugia verpflichtet war (Arch. Not. Perug. Rog. Mariocto di Giovanni Calcina Prot: 1495, c. 82 t.), ferner, daß sich am 16. Januar 1495 König Karl VIII. von Frankreich in Rom befand, in den neuen Räumen speiste und seine Bewunderung für sie kundtat (siehe unten, B.I), und daß am 1. Dezember 1495 die zwei Bauerngüter an Pintoricchio verpachtet wurden.

Enzo Carli, Il Pinturicchio, Mailand 1960, S. 43, meinte, daß die Fresken bereits Anfang 1494 ausgeführt wa-

(Forts. d. Anm. auf S. 29)

Bereits am 1. Dezember 1495 erhielt Pintoricchio, gewiß als Bezahlung für die Fresken in den päpstlichen Gemächern, obwohl in diesem Eintrag seine Arbeit im Vatikan nicht erwähnt wurde, zwei Landgüter zur Pacht.[1] Im Zusammenhang mit diesen Ländereien haben sich uns einige Quellen erhalten.[2]

(Forts. d. Anm. 2 von S. 28)
ren. August Schmarsow, Pinturicchio in Rom, Stuttgart 1882, S. 37, dachte an eine Beendigung im Verlauf des Jahres 1494. Corrado Ricci, Pinturicchio, London 1902, S. 140/1, setzte sie Ende 1494 an, während Pastor (a.a.O., 1924, S. 644) zwischen Ende 1494 und Ende 1495 schwankte. Ehrle/Stevenson (a.a.O., 1897, S. 51) und Ernst Steinmann, Pinturicchio, Bielefeld/Leipzig 1898, S. 41, vertreten eine Fertigstellung im Verlauf des Jahres 1495.

1) Archivio Municipale di Perugia, Archivium Camerale, Registrum Diversorum, 1492 - 1511 (Vol. 447, ol. VI, CLX) Fol. 8 verso (nach Ehrle/Stevenson, a.a.O., 1897, S. 49 ff).

2) Siehe hierzu den Anhang, der auch die im Vatikanischen Archiv und im römischen Staatsarchiv neu gefundenen Dokumente beinhaltet.

VI. Beschreibung der Räume nach Inhalt und Form

1. Sala dei Pontefici (Fig. 2)

Dieser Raum war bereits vor der Benutzung durch Papst Alexander VI. ausgemalt worden. Die Dekoration, so wird allgemein angenommen, wurde wahrscheinlich beim Einsturz der flachen Holzdecke im Jahr 1500 mit zerstört.[1] Genaueres ist hierüber jedoch nicht bekannt.

Pintoricchio hat in diesem Saal selbst nie gearbeitet[2], und ich gehe deshalb auf die im Auftrag von Leo X. (1513 - 1521) erfolgte spätere Ausmalung nicht ein.

2. Sala dei Misteri della Fede (Fig. 3)

Ehrle und Stevenson haben die Benennung für die erste Sala in dem von Papst Nikolaus III. erbauten Trakt "la quale dai soggetti dei suoi affreschi può chiamarsi la Sala dei Misteri della vita di Nostro Signore" gewählt[3] - und die Kunstgeschichte hat sie akzeptiert.[4] Gelegentlich wird dieser Raum in der Literatur auch als "Saal des Marienlebens" bezeichnet.[5]

Seine Ausmalung findet hier - stellvertretend für die anderen Räume - sowohl in inhaltlicher und formaler als auch

---

1) Steinmann, a.a.O., 1898, S. 46. Redig de Campos, a.a.O., 1967, S. 33.

2) Steinmann, a.a.O., 1898, S. 46. Ricci, a.a.O., 1902, S. 143.

3) Ehrle/Stevenson, a.a.O., 1897, S. 61.

4) Ricci, a.a.O., 1902, S. 149: "Ai signori Ehrle e Stevenson è piaciuto di chiamare la prima delle sale borgiane decorate del Pintoricchio Sala dei Misteri, e noi li seguiremo per questo titolo e per gli altri."

5) Steinmann, a.a.O., 1898, S. 48. Er gibt diese Benennung nicht zu Unrecht, da sechs der Lunettenbilder Maria eine Hauptrolle zuteilen. Siehe S. 152 ff.

ikonographischer Sicht eine besonders ausführliche Erörterung.

In der Lunettenzone sind an der Rückwand die "Verkündigung" und die "Anbetung des Kindes", an der Wand gegenüber dem Eingang die "Anbetung durch die Könige" dargestellt. Die "Himmelfahrt Christi" nimmt die Fensterwand ein, und über dem Eingang sind die "Ausgießung" und daneben die "Himmelfahrt Mariae" gegeben.

In den acht Rundfeldern der Deckenzwickel sind in Halbfigur bärtige Männer gemalt, die Schriftrollen in den Händen halten. Es handelt sich um die Darstellung von Propheten und Königen. Bei beiden Gruppen wurde eine gewisse Auswahl getroffen: von den großen Propheten sind Isaias und Jeremias dargestellt und von den kleinen Propheten Joel, Michäas, Sophonias und Malachias. Von den Königen wurden David und Salomon ausgewählt.

a) Lunettenprogramm

a_1) Verkündigung (Lukas 1,26 - 38)

Im Vordergrund kniet links der Engel Gabriel[1]; er hält in der linken Hand eine Lilie, seine rechte ist in verkündendem Gestus erhoben. Maria kniet ihm gegenüber, sie blickt zu Boden, im Arm hält sie ein Buch. Die Blumenvase, die zwischen den beiden steht, bildet eine optische Trennung. In der Mitte über Maria und dem Engel schwebt die Halbfigur Gottvaters, umgeben von einer Engelsgloriole. Seine rechte Hand ist erhoben und sendet den Heiligen Geist zu Maria aus.

Hinter den beiden, im Mittelgrund, steht eine reiche, dreiteilige Triumphbogenarchitektur. Ihr mittlerer Bogen ist

---

1) Die Beobachtung von Ehrle/Stevenson, a.a.O., 1897, S. 61: "Dell'Annunziazione l'angelo venne ripetuto dal Pinturicchio nella Capella Baglioni in S. Maria Maggiore a Spello" ist wohl zutreffend.

erhöht und breiter als die beiden seitlichen, die von den Lunettenbögen überschnitten werden. Auch dieser mittlere Trakt, der einen Ornamentstreifen mit der Darstellung zweier aufeinander zugehender Stiere trägt, ist abgeschnitten. Durch den linken Bogen der Architektur blickt man in einen mit einer kassettierten Flachdecke geschlossenen Raum, der nach hinten mit einem reich ornamentierten Brokatvorhang geschlossen ist. Zur linken Seite hin ist er geöffnet. Der Raum hinter dem mittleren Bogen, der den Ausblick auf den Hintergrund mit einer See- und Berglandschaft freigibt, trägt ein kassettiertes Tonnengewölbe, das mit Rosetten geschmückt ist. Am rechten niederen Gewölbeteil ist vorn am Bogen eine Stange angebracht, an der ein zur Seite genommener Vorhang hängt. Er gibt den Blick frei auf eine Türöffnung, durch die man möglicherweise auf ein Bett sieht. Auch hier schließt, wie im linken Architekturteil, im Hintergrund ein ornamentierter Vorhang den Raum ab.

Die ganze Architektur ist geschmückt wie ein Kleinod: der Schaft der Blendpfeiler der Architektur ist mit Groteskenornamenten verziert. Die Pfeiler ihrerseits tragen reiche Akanthuskapitelle. Auch die Architrave sind mit Ornamentstreifen versehen. Vom Schlußstein des Mittelbogens fallen Girlanden herab, die in reichen Blumengehängen seitlich links und rechts der Blendpfeiler enden. Stukkierte vergoldete Knopfreihen rahmen die Bögen und Pilaster und sind am oberen Abschluß des Mittelstücks angebracht.

Pintoricchios Schilderung eines kompositionellen Details, so etwa Maria vor bzw. in einem Architekturfragment, finden wir in der sienesischen Malerei in einem Werk aus dem Ende des 14. Jahrhunderts, das in der Capella del Sacramento in Santa Chiara zu Assisi erhalten ist. Es tritt ferner auf bei dem aus den Marken stammenden Pietro Nelli und bei Tommaso del Mazza auf der Ancona der Chiesa Collegiata von Impruneta von 1375 sowie in Benedetto Bonfiglis um 147o an-

gesetzter "Verkündigung" mit dem heiligen Lukas in der Nationalgalerie in Perugia.[1] Hierbei wird von den Malern stets das Bogenmotiv als Hintergrundsfolie für die Gottesmutter verwandt.

Der im Fresko zur Seite genommene Vorhang bildet eine jenes Motiv schmückende Variante, die wir bei dem sienesischen Bild ebenfalls finden.[2] Eine inhaltliche Erhöhung Mariae wird durch einen goldenen ornamentierten Teppich oder eine Goldtapete, die den Hintergrund bilden, erzielt. Sowohl Nelli und del Mazza als auch Bonfigli benutzen dieses Motiv, das dann später bei Pintoricchio in der Sala dei Misteri wieder auftritt.

Man kann daraus erkennen, wie stark hier Pintoricchio in den gestalterischen Einzelheiten in der Tradition des sienesischen Trecento steht, während er in der Gesamtkomposition mit der geöffneten Mitte dem Domenico Veneziano nahekommt. Veneziano, der ein Bindeglied zwischen Masaccio und den umbrischen Malern des späten Quattrocento darstellt, akzentuiert in seiner "Verkündigung"[3] die Mitte ebenfalls durch architektonische Glieder und betont den Tiefenraum, den er vor allem durch den perspektivisch gestalteten Fußbodenbelag suggeriert.

a_2) Anbetung des Kindes

In der vorderen Lunettenzone kniet Josef, der sich auf einen Stab stützt, und ihm gegenüber rechts befindet sich Maria, die - ganz ähnlich wie in der Verkündigungsdarstellung - die Hände zum Gebet faltet. Zwischen den beiden liegt das

---

1) Siehe hierzu Walter Bombe, Benedetto Bonfigli, 1904, S. 23.

2) Siehe auch Agnolo Gaddi, Fresko 1392 - 95, Capella della Sacra Cintola, Dom zu Prato.

3) Fitzwilliam Museum, Cambridge, England. Abb. 58 in: Giacomo Prampolini, L'Annunciazione nei pittori primitivi italiani. Milano 1939.

wohlproportionierte nackte Jesuskind auf Stroh gebettet; es hat den linken Arm angewinkelt und blickt zu Maria auf. In der mittleren Bildzone, schräg rechts hinter Josef, verfolgen zwei Engel kniend das Geschehen. Neben ihnen steht die niedrige Futterkrippe, hinter welcher Ochs und Esel hervorschauen. Die Tiere befinden sich in einem Stall, der zwischen Ruinen etabliert ist und dessen starke, antikisierte Pfeiler eine niedere Mauer einfassen, hinter der zwei Hirten stehen.

Die Komposition und auch die Stimmung des Bildes mit Maria und Josef, die vor dem am Boden liegenden Kind knien, den beiden Engeln im Hintergrund und dem strohgedeckten Stall erinnern an niederländische Darstellungen mit dem Thema der Geburt, besonders an den Portinari-Altar des Hugo van der Goes (heute Florenz, Uffizien). Dies überrascht nicht, denn Pintoricchios Komposition ist nur eine unter vielen Reflexen in der italienischen Malerei des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts, die Motive dieses Werkes übernommen haben.[1)]

Eine Abhängigkeit von der sienesischen Schule finden wir auch hier in der "Anbetung des Kindes"

In ganz ähnlicher Weise schilderte Ottaviano Nelli in seinem Wandgemälde der "Geburt" im Palazzo Governativo, già Trinci in Foligno die Szene mit Maria und Josef im Stall, Ochs und Esel vor der Futterkrippe und dem Kind am Boden, ein Beleg dafür, daß die sienesische Malerei, und mit ihr Nelli, noch lange einflußreich waren.[2)]

Zu unserem Fresko seitenverkehrt, kauert hier Josef rechts am Boden, wobei er vom Vorgang etwas abgerückt ist. Links kniet Maria. Sie hält die vorgestreckten Arme dem Christus-

---

1) Siehe Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting, Cambridge, Massachusetts, 1964, Abb. 463 und S. 332.

2) Noehles, a.a.O., S. 4 und Kap. I, Anm. 54.

kind entgegen. Ein einfacher Stall - bei Pintoricchio ist es eine monumentale Pfeilerhalle - gewährt Mutter und Kind Schutz. Die Darstellung der Muttergottes in dieser Haltung mit dem im Gegensatz zu Nelli liegenden Jesusknaben findet sich auch auf Fiorenzo di Lorenzos "Anbetung der Hirten" aus dem Kloster Monteluce. Der vor dem Kind kniende Josef hebt die Arme und blickt auf den Knaben nieder.[1)]

Fast gleichzeitig mit unserem Meister stellte Niccolò Alunno in nahezu völliger Übereinstimmung mit Pintoricchio Maria, das am Boden liegende Kind und den knienden, auf einen Stab gestützten Josef dar.[2)]

Niccolò[3)], ein umbrischer Maler, der als "Stammvater ... der peruginischen Malerei"[4)] zu betrachten ist, hat seinerseits auf Fiorenzo di Lorenzo Einfluß genommen.[5)] Das hier zum Vergleich herangezogene Werk Alunnos entstand allerdings erst nach dem des Fiorenzo, der wiederum als Lehrer Pintoricchios[6)] gilt - wodurch ein naheliegender Zusammenhang belegbar wird.

---

1) Das Tafelbild befindet sich heute in der Galerie von Perugia. Seine Entstehungszeit ist uns nicht überliefert. Siegfried Weber (Fiorenzo di Lorenzo, Straßburg 1904 , S. 77) datiert es um 1490.

2) Die Tafel, 1492 entstanden, gehört zu einem Polyptychon, das sich in S. Niccolò zu Foligno befindet. Siehe hierzu Emil Jacobsen, Umbrische Malerei, Straßburg 1914, S. 57. Ferner J.A. Crowe und G.B. Cavalcaselle, A History of Painting in Italy, 1914, Bd. V, S. 237/8.

3) Fälschliche Benennung durch Vasari; eigentlich Niccolò di Liberatore die Giacomo di Mariano. Geboren um 1425/30 in Foligno. Gestorben 1502.

4) Emil Jacobsen, Die umbrische Malerei des 14., 15. und 16. Jahrhunderts. Straßburg 1914, S. 37. Siehe ebenda über den Einfluß Benozzo Gozzolis auf Niccolò.

5) Ebenda, S. 60.

6) Siehe Siegfried Weber, Fiorenzo di Lorenzo, Straßburg, 1904.

a_3) Anbetung der Könige

Links am Bildrand steht Josef auf seinen Stab gestützt. Er blickt auf Maria, die neben ihm sitzt. Sie hält das stehende Jesuskind auf den Knien. Es neigt sich ein wenig vor und streckt dem knienden König die Hände entgegen. Hinter Maria und Josef befindet sich ein Arkadenfragment, das, wie bei der "Verkündigung" reich mit Groteskenornamentik und vergoldeten Stuckknopfreihen verziert ist und ein prächtiges Akanthuskapitell trägt. Es gibt den Blick frei auf eine Backsteinruine.

Einen sehr großen Raum der Lunette nimmt der Zug der Heiligen Drei Könige ein, der von rechts auf Maria und den Christusknaben zukommt. Zwei der Könige knien vor dem Kind im Vordergrund, und zwischen diesen beiden blickt man hindurch auf den dritten Herrscher. Die Könige werden von ihrem Gefolge begleitet, das sie in einem Halbkreis umgibt, und am Rande der Gruppe stehen Knaben, die deren Pferde halten.

Auch hier ist ein Blick auf die Tradition aufschlußreich. Er zeigt, daß Pintoricchios Schilderung der späten sieneser Gotik verhaftet ist. Etwas weniger statuarisch verhalten als er stellten die Sienesen die "Anbetung der Könige" dar. Ein Fresko aus dem späten Trecento gibt die Maria in einem Stall sitzend wieder. Neben ihr befindet sich Josef und vor ihr kniet ein König, der offensichtlich bewegt den Fuß des Kindes küßt.[1)]

Auf einem anderen Werk dieser Schule, einer Tafel aus der Werkstatt des Meo da Siena, finden wir ebenfalls die sehr emotionalisierte Anbetung durch den König.[2)]

---

1) Es ist in der Capella del Sacramento in Santa Chiara zu Assisi. Nach Emma Zocca, Assisi e dintorni, 1953, S. 64, "di caratteri già gotici".

2) Das Bild befindet sich in der Galerie von Perugia. Es ist Teil eines Altars, von dem noch eine Tafel desselben Formats existiert. Die Tafeln gehörten ursprünglich (Forts. d. Anm. auf S. 37)

Die zwischen 1403 und 1424 entstandene Tafel des Ottaviano Nelli[1] zeigt neben solchen Lyrismen in ihrem Bildaufbau noch den Einfluß der späten sienesischen Gotik mit ihrer Vorliebe für die schwingende Linie und das anmutig fallende Gewand. Ähnliches findet sich auch bei Pintoricchio, wenn auch in geringerem Maße.

Der stilistisch retardierende Zug innerhalb Pintoricchios Werk zeigt sich ferner an einem Vergleich mit Zanobi Strozzis Miniatur im Codex Edili 150, c. 87.[2] Sie ist aufgrund der uns bekannten Lebensdaten Strozzis zwischen 1412 und 1468 anzusetzen. Zanobi Strozzi, ein Schüler des Angelico da Fiesole, weist in diesem Werk, ebenso wie sein Meister, Züge auf, die noch der mittelalterlichen Malerei verhaftet sind. Sie äußern sich z.B. in der Schilderung der nach oben zu ansteigenden, dichtgedrängten Menschenmenge, bei der noch ganz auf in den Raum greifende Bewegungen der einzelnen Personen verzichtet wird.

Zwei Jahrzehnte später finden wir in der umbrischen Malerei eine freiere Kompositionsweise. Beispielhaft hierfür ist Peruginos Szene der "Anbetung der Könige", die wesentlich mehr auseinandergezogen ist und dadurch duftiger wirkt. Sie wird jedoch wohl von einem Gehilfen Peruginos ausgeführt worden sein.[3]

(Fort. d. Anm. 2 von S. 36):
der Bruderschaft von San Francesco in Perugia. Nach van Marle, Bd. V, S. 31, sind sie um die Mitte des 14. Jahrhunderts zu datieren.

1) Die Tafel, die zu einem Polyptychon gehört, befindet sich in Worcester, Massachusetts, im Art Museum. - Siehe van Marle, a.a.O., Bd. VIII, 1927, S. 330.

2) Bibliotheca Medici-Laurenziana, Florenz.

3) Siehe Carlo Castellaneta, Perugino 1969, 125 E. Die Tafel ist Teil eines Polyptychons, das für die Kirche Sant'Agostino in Perugia gefertigt wurde. Die Tafel befindet sich heute in der Galerie von Perugia und wird um 1520 datiert.

Das Lunettenprogramm der Sala dei Misteri macht nun, von der Abfolge des Bibeltextes her betrachtet, einen großen Sprung: auf die Darstellung der "Anbetung der Könige" folgt unmittelbar die "Auferstehung Christi".

a_4) Auferstehung Christi

Inmitten einer Felslandschaft, die von kleinen Menschengruppen bevölkert wird, steht im Vordergrund parallel zum Bildrand ein offener Sarkophag, an den von hinten die Deckplatte angelehnt ist. Um ihn gruppieren sich die reich bekleideten und bewaffneten Wächter. Vor dem Sarkophag stützt sich einer der Bewaffneten schlafend auf seinen Rundschild. Rechts neben ihm kniet ein weiterer; er hält mit beiden Händen seine Lanze und blickt aus dem Bildfeld heraus. Schräg nach rechts hinten versetzt kniet ein dritter, der erschreckt mit der linken Hand auf das Ereignis deutet. Im Mittelgrund, hinter dem Sarkophag, hockt ein vierter Wächter, der nach oben zu dem auferstandenen Jesus blickt. Christus steht auf einer kleinen Wolkenbank, umgeben von einer mit vergoldeten Stuckknöpfen besetzten Strahlenmandorla, die von geflügelten Engelsköpfen eingefaßt wird. Er hat die rechte Hand zum Segensgestus erhoben und entblößt seine Wunde; in der linken Hand hält er die Fahne mit dem Kreuz. - Nach Redig de Campos sind die Wächter Bildnisse von Verwandten des Papstes oder von Familien des römischen Hofes:[1] den Soldaten ganz rechts am Bildrand hält er für Giovanni, Fürst von Gandia; im mittleren meint er, Cesare Borgia zu erkennen, und im links schlafenden Soldaten soll Jaffré dargestellt sein.[2]

---

1) Redig de Campos, a.a.O., 1967, S. 31.

2) Diese seit langem in der Literatur versuchten hypothetischen Identifizierungen erscheinen mir ziemlich problematisch. Wenn z.B. Steinmann, a.a.O., 1898 (S. 1o3), den Mann in der Mitte für Cesare Borgia hält, weil er in den Borgia-Farben blau und rot gekleidet ist, so läßt sich dem entgegenhalten, daß die Farbenzusammen-

(Forts. d. Anm. auf S. 39)

Links im Bildfeld - und darum wird diesem Fresko besondere Aufmerksamkeit geschenkt - ist Papst Alexander VI. dargestellt. Er betet kniend mit gefalteten Händen Christus an.[1] Sein erhaben gearbeitetes Pluviale ist reich geschmückt und mit Gemmen besetzt. Rechts neben ihm liegt die ebenfalls stukkierte Tiara.

Die Wiedergabe des Gesichtes des Papstes ist äußerst sensibel ausgeführt. Sein scharfes Profil, die Hakennase und der schmale Haarkranz, der halb das Ohr bedeckt, sind sehr präzis geschildert.

Die nebeneinander angebrachten Fresken "Anbetung durch die Könige" und "Auferstehung Christi" sind in den dargestellten Verhaltensweisen der beiden Würdenträger sehr ähnlich. Bei der "Anbetung" kniet der König vor dem kleinen Jesusknaben. Er ist mit einem langen, reich ornamentierten Gewand bekleidet. Neben ihm auf dem Boden liegt seine Kopfbedeckung. Bei der "Auferstehung" kniet Papst Alexander VI. genau spiegelbildlich zu dem Weisen vor dem in der Mandorla schwebenden Christus. Auch er ist sehr reich gekleidet mit seinem Pluviale; und auch neben ihm liegt auf dem Boden die Tiara.

(Forts. d. Anm. 2 von S. 38):
stellung blau-rot immer wieder auch als Hinweis auf die Borgia-Farben allgemein verstanden wird und daß ferner Pintoricchio im Chor von S. Maria del Popolo - keinem Borgia-Unternehmen also - die ganze Decke blau-rot gestaltet hat. Es könnte also genauso gut sein, daß Pintoricchio diese beiden Farben einfach aus formalen Gründen bevorzugte.

1) Diese von Papst Alexander VI. eingenommene Haltung "was introduced very probably during the pontificate of Gregory IX (1227 - 41) and certainly not much later than the death of Innocent IV (1254) ...". Gerhart B. Ladner, The Gestures of Prayer in Papal Iconography of the Thirteenth and early Fourteenth centuries. Didascaliae, Studies in Honor of Anselm M. Albareda. New York 1961, S. 247.

In der Gegenüberstellung des Hl. Königs und Papst Alexanders VI. könnte eine bewußte inhaltliche Akzentuierung liegen. Beide, sowohl der Weise als auch der Papst, bezeugen Christus gegenüber ihre Ehrerbietung. Während der König jedoch aktiv am biblischen Geschehen mitwirkt, ist das Porträt von Papst Alexander als ein Stifterbild in die erzählende Szene der "Auferstehung Christi" mit eingefügt. Hierbei ist allerdings festzustellen, daß die formale Gestaltung der "Auferstehung" mit dem päpstlichen Bildnis wesentlich repräsentativer und monumentaler ist.

Eine ähnliche Wiedergabe dieser Szene, mit einem offenen Sarkophag und dem von hinten angelehnten Deckel, den davor schlafenden Wächtern und den das Geschehen seitlich einrahmenden Hügeln mit den Bäumen, zeigt eine Miniatur aus Pisa, die in die Mitte des 14. Jahrhunderts zu datieren ist.[1] Diese Darstellung Christi, umgeben von einer Strahlenmandorla vor golddurchwirktem Hintergrund, findet in ihrer preziösen Gestaltung eine spätere Entsprechung in Pintoricchios Fresko mit den eng aneinandergesetzten vergoldeten Stuckknöpfen der Mandorla.[2]

Pintoricchio legt freilich nicht nur Wert auf eine im Material kostbare, sondern auch auf eine an vielen Einzelheiten reiche Bildgestaltung: Ein Fresko der pistoianischen Schule aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zeigt eben diese sehr detailfreudige Schilderung des Geschehens. Der Künstler stellt eine mit Blumen übersäte Wiese, auf der Büsche und Bäume stehen, in allen Einzelheiten dar und schildert die sehr bewegten am Grab befindlichen Wächter.[3]

---

1) Die Miniatur befindet sich in der Galerie von Pisa. Siehe van Marle, Bd. V, Abb. 181.

2) In diesem Zusammenhang ist eine Miniatur zu erwähnen aus dem Messale des Fulvio della Corgna (ms. 12) 1558 (Abb. 694 in A. Caleca, Miniatura in Umbria, 1969). Ihre Auffassung vom auferstehenden Christus ist ganz ähnlich der Pintoricchios.

3) Das Fresko befindet sich in S. Francesco zu Pistoia. Van Marle, a.a.O., Bd. V, S. 196.

Möglicherweise dürfen wir hierin eine Beeinflussung Pintoricchios durch den Internationalen Stil sehen. Ferner lassen sich kompositionelle Übereinstimmungen mit dem pistoianischen Bild feststellen. Sie sind allerdings mitbedingt durch das vorgegebene dreieckige Bildfeld. Vergleichbar dazu ist das um 1488 entstandene Tabernakelfresko des Bernardino (?) di Lorenzo in der Chiesa dell'Abbazia in Monte l'Abate, das im Wimperg die von den Wächtern beobachtete "Auferstehung Christi" zeigt.[1)]

Weitere Ähnlichkeiten in der Komposition bieten Saturnino de'Gattis Auferstehungsfresko in S. Panfilo in Tornimparte (Aquila)[2)] mit dem offenen, tiefenperspektivisch gegebenen Sarkophag und dem davorlagernden Wächter, dem seitlich hochragenden Fels, sowie Niccolò Alunnos "Auferstehung Christi"[3)] mit dem aus dem bildparallelen Sarg steigenden Christus und den links und rechts schroff ansteigenden Felsen, zwischen denen sich die Landschaft weit in die Tiefe erstreckt.

---

1) Auch die Behandlung der Kopf- und Armhaltung sowie der Gewandung ähneln unserem Fresko sehr stark.

Dargestellt ist die Kreuzigung mit der Jungfrau und dem Hl. Johannes. Unter ihnen die Heiligen Sebastian und Rochus. Im dekorativen System sind der Hl. Antonius Abbate und Bernhardinus, Gottvater, der verkündende Engel und Maria sowie ein Bischof und der Heilige Christopherus dargestellt. Zur Datierung und Freskierung siehe van Marle, a.a.O., Bd. XIV, S. 195 und Abb. 128.

2) Der Maler stammt aus den Abruzzen und ist - so van Marle - über Antoniazzo Romano, in dessen Werkstatt er in seiner Jugend gewesen war, mit der Schule des Melozzo da Forli vertraut. 1491 erhielt er den Auftrag, den er allerdings erst einige Jahre später ausführte. Siehe van Marle, Bd. XV, S. 217 und Abb. 135, sowie G. Noehles, a.a.O., S. 172/3, No. 13.

3) Alunno stammt aus Foligno. Sein 1492 datiertes Polyptychon, zu dem die "Auferstehung" gehört, befindet sich in S. Niccolo zu Foligno. Es ist hierbei interessant, daß die auf dem Polyptychon in Halbfigur gegebenen Heiligen den Eindruck vermitteln, von einer Balustrade aus auf das Geschehen bzw. auf den Betrachter zu blicken. Dieses stilistische Mittel erinnert uns an die Propheten und Apostel der nachfolgenden Sala del Credo.

Siehe auch van Marle, a.a.O., Bd. XIV, Abb. 33, sowie Text S. 55 - 57.

Innerhalb der päpstlichen Ikonographie geben zahlreiche Kunstwerke den entschlafenen Papst zusammen mit dem auferstehenden Christus wieder.[1] Calixtus III. (1455 - 58), der Onkel von Alexander VI., wählte für sein Grabmal den von Engeln gehaltenen auferstehenden Christus.[2] Über dem Grabmonument von Paul II. (1464 - 1471) ist die "Auferstehung Christi", von Wächtern umgeben, dargestellt. Sie ist wiederum in der Wiedergabe des Sarkophags mit dem angelehnten Deckel, dem davor lagernden, schlafenden Wächter und den seitlich aufsteigenden Bergen mit den Bäumen Pintoricchios Auffassung sehr ähnlich.[3]

Auch in der deutschen Grabkunst finden sich zahlreiche Beispiele der Verknüfung dieser beiden Themen.[4]

Andere Papstbildnisse zeigen den hohen Würdenträger in Verbindung mit der Muttergottes. Am Grabmal von Papst Bonifaz VIII. (gest. 1303) ist im oberen Feld ein Marientondo gegeben mit dem knienden Papst, der von Petrus der Madonna empfohlen wird, die ihm ihre Hand entgegenhält. Unter dieser Szene ist sein aufgebahrter Leichnam dargestellt. Auch auf dem Grabmal von Pius II. (1458 - 64) kniet der Papst als Schutzbefohlener Petri vor der auf einer Mondsichel sitzenden Madonna.[5] Die in beiden Monumenten miteinander verbundenen Inhalte, Papstporträt und Marienbild bzw. Marientondo, werden in unserem Zyklus getrennt gegeben (siehe auch S. 105). Alexander VI. zog es vor, obwohl er ein großer Marienverehrer gewesen war, im Appartamento Borgia

---

1) Außerhalb der päpstlichen Darstellungen steht das Grabmal des Bischofs Neri Corsini (gest. 1374) in S. Spirito zu Florenz.

2) Grimaldi, Cod. Barb. lat. 2733, p. 14 v.

3) Siehe auch die Zeichnung von Girolamo Ferri im Codex Berolinensis c. 82.

4) So bei den Fuggergrabmälern in der St. Annakirche zu Augsburg, 1515. Abb. 218 bei Erwin Panofsky, Grabplastik, Köln 1964.

5) Es ist zwischen 1470 und 1475 entstanden und befindet sich in S. Andrea della Valle.

sein Porträt der Auferstehung Christi gegenüberzustellen.[1)]

a_5) Himmelfahrt Christi (Markus 16,2o; Lukas 24/53)

Die Szene nimmt die gesamte Lunette ein. Dabei ist der Lichteffekt interessant: der Beobachter sieht die Darstellung unklar, bedingt durch das flutende reale Licht, das durch das in der Mitte der Wand befindliche Fenster einfällt und sich gewissermaßen mit den Strahlen der darüber erscheinenden Mandorla verbindet.

Das Bildfeld ist am unteren mittleren Bildrand von dem Bogen des Fensters überschnitten; dieser ist bemalt und stukkiert.

Das Geschehen der "Himmelfahrt Christi" findet in einer Fluß- oder Seenlandschaft, die seitlich von Felsen begrenzt ist, statt. In der Mitte des Bildfeldes schwebt Christus, in der von geflügelten Engelsköpfen umgebenen Strahlenmandorla stehend. Rechts und links von ihm knien Engel auf einer Wolkenbank. Mutter Maria sieht zu Christus auf, sie kniet am Boden, umgeben von den Aposteln, die in zwei Gruppen links und rechts des Fensters geteilt sind.

Der symmetrische Aufbau und die starke Frontalität der Personen verleihen dieser Darstellung einen ausgesprochen repräsentativen Charakter.

Interessanterweise zeigt auch die "Himmelfahrt Christi" des Freskenzyklus der spanischen Kapelle in S. Maria Novella zu Florenz von 1365 einen ähnlichen symmetrischen Aufbau.

---

1) Siehe Panofsky, a.a.O., Abb. 335. Sie gibt Jacopo Grimaldis Zeichnung des Grabmals wieder, die zur Handschrift Ms. Barb. lat. 2733, gehört. Siehe auch Arnolfo di Cambios Zeichnung im Codex Grimaldi, p. 7, in der vatikanischen Bibliothek.

Auch Kardinal Bartolommeo Roverellas Grab von 1483, von Giovanni Dalmata und Andrea Bregno in S. Clemente in Rom stellt Roverella unterhalb der Madonna sitzend dar, der er noch zu seinen Lebzeiten empfohlen wird.

Er ist, wie auch später bei Pintoricchio, mit einer reichen und detaillierten Naturschilderung verbunden.

a_6) Ausgießung des Heiligen Geistes

Die hier gegebene Komposition entspricht keineswegs dem Text der Apostelgeschichte 2, 1 - 13 über das Pfingstereignis.[1)]

In einer überaus reichen Landschaft mit einem Felsmassiv, Baumgruppen, einem See sowie einer Stadt kniet Maria in der vorderen Bildzone. Sie hat den Blick nach oben gerichtet, die Hände zum Gebet gefaltet und ist von den Aposteln, die links und rechts von ihr stehen, umgeben. Über dieser Gruppe schwebt im Zwickel des Bildfeldes die göttliche Taube, eingerahmt von einem Strahlenkranz und geflügelten Puttiköpfen, die auf kleinen Wolkenbänken ruhen.

Zweierlei ist an dieser Formulierung ungewöhnlich. Einmal sind die meisten Apostel stehend dargestellt[2)], zum anderen wird das Pfingstgeschehen im Freien wiedergegeben. Hierfür ließ sich im Bereich der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts nichts Vergleichbares finden, denn es war allgemein üblich, das Geschehen im Innenraum stattfinden zu lassen.

---

1) "Da entstand plötzlich vom Himmel her ein Brausen, wie von einem daherfahrenden gewaltigen Wind, und erfüllte das ganze Haus, in dem sie saßen.
Und es erschienen ihnen Zungen wie von Feuer, die sich verteilten, und es ließ sich auf jeden von ihnen nieder."

2) Stephan Seeliger, Die Ikonographie des Pfingstwunders unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Buchmalerei des Mittelalters, o.O., um 1956, S. 19, spricht von einer Form des Pfingstbildes, die dem frühen Mittelalter weitgehend unbekannt geblieben ist und erst im 14. Jahrhundert wieder aufgenommen wurde. Es ist Italien, das hier zum zweiten Mal Bedeutung für die Geschichte des Pfingstbildes gewinnt und den Typ aus byzantinischen Vorlagen in zunächst oberitalienischen libri corale übernimmt. Dort ist er im 14. Jahrhundert häufiger anzutreffen, seltener dagegen im 15. Jahrhundert und in anderen Kunstbereichen."

Dazu ist festzustellen, daß in der Lunettenzone dieser Sala die Landschaft, der Freiraum also, dominiert. Das Fresko der "Verkündigung" bildet zwar eine Ausnahme, gewährt jedoch ebenfalls einen Ausblick ins Freie. Der Künstler bevorzugte also offensichtlich für diesen Saal ein solches Ambiente, eine Folie bevölkerter, üppigreicher Landschaftsausblicke.[1] Man mag sich hierbei auch erinnern, daß man von dem Raum aus auf weite Gärten schauen konnte und deshalb möglicherweise ein Pendant in der Innenausstattung der Gemächer gesucht worden war. Die Vorliebe für diese Darstellungsweise und das Streben nach einem einheitlich gemalten Ambiente können deshalb Pintoricchio möglicherweise zu der ikonographischen Umgestaltung des Pfingstgeschehens geführt haben. Der hier beabsichtigte Eindruck der Freiräumlichkeit ist ja auch sonst, wie Eva Börsch-Suppan, beobachtet hat[2], Hauptziel illusionistischer Wanddurchbrechung gewesen, solange um die formalen Probleme der Perspektive noch gerungen wurde.

In der Buchmalerei finden sich zahlreiche Darstellungen der "Ausgießung", die in einem Innenraum wiedergegeben wird, von dem aus man den Blick auf eine bevölkerte Landschaft hat. Beispielhaft hierfür sind der Boucicaut Meister[3] sowie Monte die Giovanni (1448 - 1529).[4] Sie wählten eine Halle, in der Maria und die Apostel versammelt sind und die den Blick freigibt auf den Himmel. Antonio da Monzas Miniatur läßt durch eine reich verzierte Pfeilerhalle seitlich auf Bäume und eine Landschaft blicken.[5]

---

1) Pintoriccio malte auch im Belvedere des Vatikan und in der Engelsburg Landschaftsansichten.

2) Eva Börsch-Suppan, Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum, Berlin 1967, S. 24o.

3) London, Brit. Mus., Add. 16997, fols. 129.

4) Kathedrale zu Florenz. - Siehe van Marle, a.a.O., Bd. XIII, Abb. 312.

5) Der Meister war Ende des 15. Jahrhunderts in Mailand tätig. Die Miniatur scheint aus einem für Papst Alexander VI. hergestellten Missale oder Pontificale zu stammen. Sie befindet sich in der Albertina in Wien.

Eine sehr eindrucksvolle Pfingstdarstellung im Innenraum gibt Luca Signorelli[1]: In einem gewölbten Saal sitzen die Apostel im Halbkreis um Maria versammelt. Die Tür sowie die beiden Fenster sind mit Läden verriegelt. Über der Gruppe schwebt auf einer Wolkenbank Gottvater; er wird seitlich von Engeln gerahmt, die wie er auf den Heiligen Geist hinabblicken.

Bereits die enge Auswahl der hier aufgeführten Beispiele zeigt die Außergewöhnlichkeit von Pintoricchios Formulierung. Es wurden geschlossene Räume bevorzugt, die - wenn überhaupt - nur einen sehr kleinen Ausblick auf die Natur gestatteten.

a_7) Himmelfahrt Mariae

Das Bild ist sehr klar aufgebaut. Vor einer weiten Landschaft, die seitlich von Felsen eingerahmt wird und in deren Mitte sich ein Gewässer befindet, steht der offene Sarkophag. Er ist mit Blumen gefüllt und trägt als Verzierung vergoldete Stuckknöpfe. Jeweils seitlich des Sarkophages kniet ein Mann: links der Heilige Thomas mit dem Gürtel über dem zum Gebet erhobenen Arm und rechts ein Geistlicher, bei dem es sich möglicherweise um ein Porträt handelt. Seine Identität ist jedoch nicht gesichert.[2]

Zwischen unserem Fresko und einer Tafel aus dem 1315 datierten Triptychon[3] des Gregorio und Donato d'Arezzo be-

---

1) Sala delle Udienze, Gal. Nazionale, Urbino

2) Ernst Platner u.a., Beschreibung der Stadt Rom, Stuttgart - Tübingen 1829 - 1842, S. 3oo: " ... ohne Zweifel ein Bildnis. Seine Tracht läßt einen geheimen Kämmerer des Papstes (cameriere segreto) vermuthen." - Guiseppe Portigliotti, Die Familie Borgia, Stuttgart 1923, denkt an eine Darstellung von Francesco Borgia, cubiculario von Alexander VI. und später Kardinal (S. 12).

3) Siehe van Marle, a.a.O., Bd. 5, Abb. 187. Die Tafel befindet sich heute in der Galerie von Savona. Sie ist früher in der Kathedrale von Bracciano gewesen. (Forts. d. Anm. auf S. 47)

steht ein auffallender Zusammenhang. Beide Bilder beschränken sich auf die für das Geschehen wesentlichen Personen. Sie stellen die Gottesmutter thronend, umgeben von einer Mandorla, dar, die von vier Engeln getragen wird. Maria hält den Gürtel in der Hand, den sie dem heiligen Thomas hinunterreicht. Der Ungläubige kniet links des offenen Sarkophags. Ihm gegenüber befindet sich der Mönch. Er faltet die Hände zum Gebet und blickt zur Gottesmutter auf. Diese schlichte Darstellung führt zu der Überlegung, ob den Künstlern möglicherweise ein gemeinsames ikonographisches Vorbild vorlag. In einem florentinischen Stich, der zwischen 1460 und 1470 entstanden ist[1], wird das Geschehen der "Himmelfahrt Mariae" hingegen sehr viel detaillierter geschildert. Auch hier ist der offene Sarkophag parallel zum Bild gegeben und Maria schwebt über ihm, von einer Mandorla eingerahmt. Gottvater sendet den Heiligen Geist aus und sie werden beide von Engelschören eingefaßt. Der heilige Thomas befindet sich hinter dem Sarkophag in einer mit Blumen sehr üppig bewachsenen Landschaft, die sich im Hintergrund seitlich links und rechts in besiedelten Hügeln emporzieht. In der intensiven Beziehung zwischen Engel und Maria sowie der sehr reichen und detaillierten Schilderung der Natur stimmt das florentinische Bild gleichwohl mit dem Fresko Pintoricchios überein. Ähnliches läßt sich an dem in Sta. Croce in Florenz befindlichen Auferstehungsfresko des Sebastiano Mainardi, einem Meister aus der Schule des Domenico Ghirlandaio feststellen.[2]

(Forts. d. Anm. 3 von S. 46):
Die andere Seite der Tafel trägt die Darstellung des Christus-Salvator auf dem Thron, der seitlich von Johannes d.T. und dem heiligen Nikolaus gerahmt wird.
Die beiden Lokalmaler waren zu Beginn des 14. Jahrhunderts in Arezzo aktiv.

1) Arthur Mayger Hind, Early Italian Engraving. A critical catalogue with complete reproduction of all the prints described. 1938 - 48. New York - London, Bd. 2, Taf. 16

2) Baroncelli-Bandini Kapelle (van Marle, a.a.O., Bd. XIII, Abb. 126).

Und schließlich noch ein letztes Beispiel:

Die zwei links oben befindlichen Engel auf einer Zeichnung zu Peruginos Hochaltarbild der Sixtinischen Kapelle[1], von denen einer die Geige spielt, ähneln in auffallender Weise der Gruppe links von der Mandorla in Pintoricchios Fresko der "Himmelfahrt Mariae"; die Gruppe mit dem Knienden in der Mitte, der sie unterteilt, ist wiederum der "Ausgiessung" im Appartamento Borgia eng verwandt.[2]

Das Lunettenprogramm der Sala dei Misteri mit den sechs Bildfeldern, in denen Maria eine besondere Bedeutung zukommt, zeugt ebenso wie ein Tondo mit der Madonnendarstellung[3] von der großen Verehrung der Maria durch Papst Alexander VI.[4] Möglicherweise steht ihre Verbildlichung deshalb in Zusammenhang mit dem Altarfresko der Sixtinischen Kapelle, mit dem der neugewählte Sixtus IV. der Patronin der päpstlichen Kapelle seine Reverenz erweisen wollte.

Diese Vermutung einer thematischen und motivischen Beeinflussung durch die Malereien Peruginos erhält umso mehr Nachdruck, als Pintoricchio selbst an der Ausmalung der Sistina mitbeteiligt gewesen ist.

Der Lunettenzyklus der Sala dei Misteri steht in thematischen Zusammenhang mit dem Deckenprogramm des Raumes.

---

1) Unter Paul III. 1535 zerstört.

2) Albertina Br. 209, Wien. - Die Zeichnung wird verschiedenen Meistern zugeschrieben. Siehe hierzu Ernst Steinmann, Die Sixtinische Kapelle, Bau und Schmuck der Kapelle unter Sixtus IV., München 1901, S. 283, Anm. 2, Abb. 119. Ferner Camesasca, a.a.O., S. 91, Sp. 3.

Zu erwähnen sind die Fresken in Alt-Sankt-Peter, Cappella della Concezione, deren Weihe am 8. Dezember 1479 war. Sie wurden 1609 zerstört. In der Apsis war die Madonna in Gloria, umgeben von Cherubinen, dargestellt. Unten links war der kniende Sixtus IV., im Pluviale, der dem hl. Petrus vorgestellt wird, gegeben.

3) Siehe unten S. 152 ff.

4) Siehe hierzu Saxl, a.a.O., 1957, S. 176 und S. 179.

Der Text der Schriftrollen der Propheten und Könige enthält jeweils einen Bezug auf das unterhalb des Deckenzwickels befindliche Lunettenfeld.[1]

b) Deckenprogramm

Im Rundfeld über der Rückwand hält Malachias - er trägt einen Judenhut auf dem langen Haar - in der rechten Hand das Band. Auf diesem stehen Sprüche, die sich auf die "Verkündigung": "Ecce ego mittam angelum meum"[2] und die "Anbetung": "Orietur vobis timentibus nomen meum"[3] beziehen.

Über der benachbarten Wand ist David als ein betagter König in langem Gewand dargestellt. Sein Schriftband, das er mit der linken Hand an der Brust hält, trägt die Worte: "Adorabunt eum omnes reges"[4], die auf die "Anbetung der Könige" hinweisen.

Sophonias hält ein Schriftband mit folgendem Text: "Expecta in die resurrectionis meae"[5], der eine erklärende Ergänzung zur darunter befindlichen Lunette mit der Darstellung der "Auferstehung Christi" bietet.

Über der Lunette der Fensterwand mit der "Himmelfahrt Christi" ist im Rundschild der Prophet Michäas mit dem

---

1) Auf diesen Bezug weisen auch Schmarsow, a.a.O., 1882, S. 51, sowie Steinmann, a.a.O., 1898, S. 1o2, hin.

2) Malachias 3,1: "Ecce, ego mittam angelum meum: et praeparabit viam ante faciem meam. Et statim veniet ad templum suum dominator, quem vos quaeritis, et angelus testamenti, quem vos vultis. Ecce veniet, dicit dominus exercitum."

3) Malachias, 4,2: "Et orietur vobis timentibus nomen meum sol iustitiae, et sanitas in pennis eius, et egrediemini, et salietis sicut vituli de armento."

4) Psalmus 71,11: " ... et adorabunt eum omnes reges terrae, omnes gentes servient ei."

5) Sophonias 3,8: "Quapropter expecta me, dicit dominus, in die resurrectionis meae in futurum ..."

Schriftband: "Ascendit pandens iter ante eos"[1] gegeben.

Auf das Geschehen der "Ausgießung des Heiligen Geistes" spielt Joel an: "Effundam de spiritu meo super omnem carnem."[2]

Über der "Himmelfahrt Mariae" befindet sich Salomon, der Sohn Davids, der als ein junger Mann mit wallendem Haar, auf dem die Krone sitzt, wiedergegeben ist. Sein Übergewand wird von einem Edelstein zusammengehalten. Auf dem Schriftband, das er in der Linken hält, steht der Spruch: "Exaltata sum in Libano quasi cedrus"[3], der sich auf Maria als "sedes sapientiae" bezieht.

In den Oculi links und rechts des Gurtbogens, denen der inhaltliche Zusammenhang mit den Lunettenfeldern fehlt, sind die Propheten Hieremias und Isaias dargestellt.[4] Hieremias ist die Inschrift: "Ecce parvulum dedi te in"[5] beigefügt.

Isaias, der einen Turban trägt, verkündet mit seinem flatternden Band: "Cognovit bos possessorem".[6]

---

1) Michäas 2/13: "Ascendet enim pandens iter ante eos; dividentet transibunt portam, et ingredientur per eam, et transibit rex eorum coram eis, et dominus in capite eorum."

2) Joel, 2,28: "Et erit post haec: effundam spiritum meum super omnem carnem, et prophetabunt filii vestri et filiae vestrae, senes vestri somnia somniabunt, et iuvenes vestri visiones videbunt ..."

3) Ecclesiasticus 24,17: "Quasi cedrus exaltata sum in Libano, et quasi Cypressus in Monte Sion."

4) "Bei stark reduzierten Zyklen oder Beschränkung auf einen einzelnen Propheten als 'Partner' sind im allgemeinen Textkonkordanzen bestimmend. So ist als Partner für Isaias relativ häufig Jeremias dargestellt worden." LcI, a.a.O., 1968 - 1976, Bd. 2, S. 356.

5) Hieremias 49,15: "Ecce enim parvulum dedi te in gentibus, contemptibilem inter homines."

6) Isaias 1,3: "Cognovit bos possessorem suum, et asinus praesepe domini sui; Israel autem me non cognovit, et populus meus non intellexit.

c) Entsprechung von Inhalt und Form

Die Sala dei Misteri zeigt in der Geschlossenheit der inhaltlichen Aussage sowie der formalen Gestaltung übereinstimmende Auffassungen vom Gesamtraum.

An den Lunetten ist ein Zyklus mit Szenen aus dem Leben Christi und Mariae dargestellt. Die Decke trägt die Oculi mit den Aussagen der Propheten und Könige. Beide Zonen, sowohl die Lunettenzone als auch die Decke, haben ihr eigenes Programm und sind jeweils für sich aussagekräftig. Sie werden jedoch durch ihre thematischen Bezüge miteinander verbunden und bilden ein geschlossenes Ganzes.

Dasselbe gilt für die Gesamtdekoration und ihre Wirkung: Pintoricchios Ausmalung suggeriert zunächst einmal drei Raumzonen, die gleichberechtigt nebeneinander bestehen:

Die untere Wandzone[1] steigert mit ihren illusionistischen Wandnischen und deren architektonischem Aufbau - verbunden mit der strengen Flächengliederung der geschlossenen Wandzone - deutlich den Eindruck des real-benutzbaren Raumes, in dem kleinere Zeremonien abgehalten wurden.[2]

Alle Wände, mit einer kleinen Abweichung auf der rechten Hälfte der Rückwand[3], bestehen aus Flächen, in die Nischen als Zentrum eingelassen scheinen.

---

1) Sie ist heute für die ständige Ausstellung "Arte Moderna" mit Stoff bespannt. Die darunterliegende Freskierung ist nicht mehr an allen Wänden in gleich gutem Zustand. Mit Hilfe neuer Fotos, die in jüngster Zeit vom Gabinetto fotografico des Vatikan erstellt wurden, ist eine Rekonstruktion der Gesamtordnung der Wände möglich. In der Literatur zum Appartamento Borgia wurde bis jetzt nur wenig und ungenügendes Bildmaterial publiziert. - Siehe auch Sven Sandström, Levels of unreality. Studies in structure and construction in Italian mural painting during the renaissance, in: Figura, N.S. 4, Uppsala 1963, der sich u.a. mit der Wandgestaltung des Appartamento beschäftigte.

2) Siehe unten B.I., S.

3) Diese rechte Wandfläche unterscheidet sich von den übrigen, da sie von einem vorgetäuschten Stoffbaldachin (Forts. d. Anm. auf S. 52)

Die Wandflächen werden flankiert von Pilastern, die in die Ecken des Raumes gemalt sind. Sie tragen dieselbe Rankendekoration wie die die beiden Langwände unterteilenden "realen" Pilaster, die den Gurtbogen stützen.

Diese werden beidseitig von schmalen, gemalten Pilastern verstärkt, so daß reale und gemalte Wandgliederung als Teil ein und desselben Systems erscheinen.

Die Wandflächen werden ringsum eingefaßt durch eine breite Rahmung, die innerhalb der einzelnen Wände minimal differiert. Sie suggeriert mittels der gemalten Profile eine räumliche Zurücktreppung und gibt den Eindruck, daß sie das "eigentliche" Wandfeld umgebe.

Jedes Wandfeld ist überzogen von einem geometrischen Ornament, das von Wand zu Wand nur geringfügig differiert. Die linke Wandfläche trägt stets die etwas reichere, d.h. in sich verschlungenere Verzierung. Dadurch entsteht ein sich ständig wiederholender Wechsel.

In das Wandfeld ist nun, wie bereits erwähnt wurde, eine illusionistisch gemalte Wandnische eingelassen, die die Tiefe der Wand noch einmal suggestiv unterstreicht. Sie ist, vom Einblickswinkel abgesehen, an allen Wänden gleich dargestellt.

Jede solche Nische wird seitlich von kleinen Pilastern eingerahmt, die von einer Groteskendekoration überzogen werden und ein mit Blattwerk verziertes Kapitell tragen. Auf den Kapitellen sitzt ein Architrav, der von der oben aufgelegten, abgetreppten Platte durch einen mit Ranken ornamentierten Steg getrennt ist. Den oberen Abschluß bildet ein Segmentbogen, der im Inneren das rundgerahmte Borgia-Wap-

---

(Forts. d. Anm. 3 von S. 51):
überschnitten wird: er ist oben mit Schleifen an einem großen Reif befestigt und fällt in weichen Schwingungen herab. Der Vorhang hat ein großes Ornamentmuster, in dessen Mitte das Borgia-Wappen dargestellt ist. Darunter befindet sich ein echter Kamin.

pen mit seitlich flatternden Bändern trägt. Links und rechts am Segmentbogen sind ovale, mit Blütenknospen gefüllte Felder angebracht, und auf seinem Scheitel sind zwei mit Blütenknospen gefüllte Ovalbögen durch einen Steg miteinander verbunden. Der untere Abschluß ist ähnlich zum oberen gebildet. Der Innenraum der Nische wird von einem Brett horizontal unterteilt.
Die Gestaltung der Wände mit diesen "eingelassenen" Nischen ist dominant innerhalb des gesamten Wandschemas des Raumes: sie bestimmen den Betrachterstandpunkt, und zwar durch ihren Einblickswinkel, der sowohl innerhalb einer Wandfläche als auch von Wand zu Wand differiert.

So ist an der linken Seite der Rückwand die linke Nischenlaibung breit, d.h. in flachem Winkel gegeben, während die rechte nicht zu sehen ist. An der Langwand gegenüber dem Eingang ist die linke Laibung der linken Nische breit, d.h. in flachem Winkel gegeben - nur sie ist zu sehen -, so daß ein Einblick von rechts aus in diese Nische bestimmt wird. Die rechte Laibung der rechten Nische ist stark verkürzt und ziemlich schmal gegeben und ihre linke ist nicht zu sehen.

Die Wandfläche, die zum Cortile del Belvedere zeigt, ist durch die Öffnung des Fensters unterbrochen. Die üblichen Wandnischen sind hier nun nicht etwas mehr nach links bzw. rechts gerückt oder gar schmäler gestaltet, sondern sie werden von dem Fenster überschnitten. Sie sind im Unterschied zu den bisher beschriebenen Nischen nicht leer, sondern es kommt zu der illusionistischen Wirkung der Nische an sich noch der Effekt des dort vermeintlich aufgestellten Geschirrs hinzu.[1)]

1) In der linken Nische ist oben links eine Henkelvase und daneben ein aufgestellter Teller untergebracht; er wird von der Fensterrahmung überschnitten. Darunter steht - den illusionistischen Effekt des Tiefenraumes noch erhöhend - ein Teller an die Laibung gelehnt und rechts daneben eine Henkelvase.

Die linke Laibung der linken Nische ist breit und flachwinklig, die rechte hingegen ist nicht gegeben. Auch die Nische rechts des Fensters wird überschnitten, jedoch nicht so, daß man annehmen könnte, daß beide Nischen zusammen als ein Ganzes gedacht seien. Bei dieser Nische der rechten Wandhälfte ist nur die rechte Laibung gezeigt.

Die linke Nische der Eingangswand ist ganz nach links an die Türöffnung gerückt, die sogar ihren Segmentbogen etwas überschneidet. Die linke Laibung ist in spitzem Winkel schmal gegeben, sie ist nahezu unsichtbar. Ganz oben links in der Nische steht die Tiara und darunter, ebenfalls ganz nach links gerückt, ein viereckiges geschmücktes Kästchen, das in Dreiviertelansicht zu sehen ist. Die rechte Nische ist leer; ihre rechte Laibung ist in flachem Winkel breit gegeben und die linke ist nicht sichtbar, so daß ein vorgetäuschter Einblick von links erzielt wird.

Die Analyse zeigt also, daß der Betrachterstandpunkt, übereinstimmend mit dem der Decke (siehe unten), unter der Mitte des auf der Eingangsseite gelegenen Joches ist.

Zu der Perspektive der Nischen kommt dann die in ihrer illusionistischen Wirkung äußerst starke Pilasterordnung hinzu: der linke gemalte, zurückgesetzte Pilaster der Wand gegenüber dem Eingang ist adäquat zum Nischenwinkel so angelegt, daß er die Rahmung des linken Wandfeldes total überdeckt, während der rechte zurückgesetzte Pilaster so verläuft, daß die ganze Rahmung des Wandfeldes rechts erhalten bleibt. Dies bestätigt den zuvor ermittelten Betrachterstandpunkt. Er wird auch an der Eingangswand gewahrt, indem die rahmende Wandgliederung der linken Wandfläche, parallel zum zurückgesetzten Pilaster, ganz ausgeführt und durch den Pilaster rechts völlig überschnitten wird.

Hier hat sich Sandström (S. 119) geirrt, wenn er schreibt: "Thus the real architecture is supplemented by painted architecture, and the false architecture around both the

pillars is identical. The advantage of this system is that instead of the markedly protruding false plastic form with its fragile perspective there emerges a successive relief, which has greater power to resist the changes in the observer's point of view: only the false niches betray notable incongruities".[1] Entgegen dieser Feststellung hat nämlich die Pilasterarchitektur, ebenso wie die Nischen, ihren bestimmten Einblickwinkel.

Dieses illusionistisch gemalte architektonische Gerüst erscheint zunächst perfekt; man könnte glauben, es sei bis zur letzten Konsequenz durchdacht und es herrsche eine völlige Harmonie zwischen realer und gemalter Architektur. - Und doch ist es in sich nicht ganz stimmig: die Nischen sind zwar räumlich gestaltet und ihre Räumlichkeit wird sogar noch erhöht durch den illusionistischen Effekt der aufgestellten Geräte; aber gleichzeitig wird diese Räumlichkeit eben auch negiert und ihre Funktion als Nische somit "ad absurdum" geführt, indem sie von dem Fenster und dessen breiter Rahmung überschnitten werden.

Die Wandflächen sind plastisch durchgegliedert und die Eckpilaster sind in das dekorative System mit einbezogen, aber sie werden von der Türöffnung und ihrem gemalten Rahmen überschnitten - ohne daß Pintoricchio etwa optisch einen plausiblen Grund dafür gäbe, indem er z.B. die Pilaster auf dem Türsturz auflagern ließe. Es entsteht dadurch eine Disharmonie zwischen der dekorativen Wandgestaltung und der Tür, so daß man, obwohl dies nicht der Fall ist, an ihre nachträgliche Anbringung denken möchte.

Der Künstler gibt auch kein absolut symmetrisches Dekorationssystem: das Gewölbe wird von zwei realen Pilastern getragen; diese werden illusionistisch ergänzt durch den ge-

---

1) Sven Sandström, Levels of unreality. Studies in structure and construction in Italian mural painting during the renaissance, in: Figura, N.S. 4, Uppsala 1963.

malten Pilaster an der Rückwand. Ein etwaiges Pendant an der gegenüberliegenden Wand fehlt jedoch wegen des Fensters.

So zeigt sich in Pintoricchios illusionistischer dekorativer Wandgestaltung das etwas zwiespältige Streben nach optisch-illusionistisch orientierter Einheit auf der einen Seite - hier die Pilasterordnung mit den Eckpilastern und den Wandnischen - und andererseits das Mißachten dieser Illusion im Detail; und das, obwohl diese Details in sich wieder illusionistisch "Realität" suggerieren.

Dieser Dekorationsstil ist typisch für den Künstler und er behält ihn bei bis zu seinem Spätwerk, der Domlibreria in Siena (1503 - 1508).

Über der Wandzone befinden sich die Lunetten, die durch das "Gebälk" von ihr abgegrenzt werden. Sein "Fries" besteht aus dicht aneinandergesetzten Früchten aus Marmor und war ursprünglich bemalt.[1] An das Kämpferstück unter dem Ansatz des Gurtbogens ist über gekreuzten Papstschlüsseln jeweils das Borgia-Wappen mit der Tiara darüber angebracht.

Es ist in diesem Zusammenhang interessant zu beobachten, wie sich Pintoricchio zur realen, vorgegebenen Architektur verhält und welche suggestiven Veränderungen er vornimmt: dem Künstler ist ein Raum mit jeweils einer Lunette an der Rück- und Fensterwand und jeweils zwei Lunetten an den Langwänden zur Freskierung vorgegeben, und er steht nun vor der Aufgabe, an diesen sechs Lunetten sieben Szenen entsprechend dem Programm des Raumes unterzubringen. Er löst dieses Problem, indem er dem vorhandenen architektonischen Gerüst weitere architektonische Elemente hinzumalt und dadurch die Wandfläche aufgliedert. So unterteilt er die Lunette der Rückwand durch Spitzbogen und erhält wieder zwei kleine Lunettenfelder.[2]

1) Redig de Campos, a.a.O., 1967, S. 32
2) Siehe S. 57.

Diese Spitzbogen, die als Rahmung für die Wandfelder dienen, sind in sich abgetreppt, haben eine plastische Wirkung und verleihen dem Wandfeld eine gewisse Räumlichkeit. Ihr somit durchgängiges, suggestives, architektonisches Rahmenwerk wird von einem gemalten Pilaster gestützt.

Diese abgestufte breite Rahmung bringt Pintoricchio auch an den anderen Wänden an. Sie bewirkt auch dort, von dem Zweck der szenischen Unterteilung an der Rückwand einmal abgesehen, für den Betrachter die Illusion des von Bogen zu Bogen wechselnden Ausblicks auf ein Geschehen. Der Künstler hat es also sehr geschickt verstanden, die gewiß vom Auftraggeber verlangte Vielzahl von Motiven plausibel unterzubringen, und zwar indem er zunächst neutrale Flächenabschnitte bewußt architektonisiert.

Auf die freie Fläche zwischen den beiden Lunetten der Rückwand scheint ein Rundschild aufgelegt zu sein mit einem stukkierten Früchtekranz als Rahmung für das päpstliche Borgia-Wappen im Innenfeld. Es wird "getragen" von einem auf einer Wolkenbank stehenden Engel, der von zwei weiteren Engeln unterstützt wird, die links und rechts auf den Tondo zuschweben und ihn halten. Die Engel überschneiden die gemalte Lunettenrahmung, d.h. sie scheinen vor ihr zu schweben, und sie vermitteln auf diese Weise dem Betrachter den Eindruck eines realen Vorganges im Saal.

Ein Rundschild mit der Darstellung des päpstlichen Wappens, umgeben von Engeln, kehrt nochmals in der Sala delle Arti Liberali wieder. Mit anderem Thema tritt der Tondo über der Tür zur Sala dei Santi auf. Hier ist die Madonna wiedergegeben, eingerahmt von Cherubinköpfen, die Mutter und Kind in einem Kreis umschweben.

Das Motiv findet sich bereits auf sehr ähnliche Weise gestaltet bei Fiorenzo di Lorenzo, der als Lehrer Pintoric-

(Anm. 2 von S. 56)
Eine ganz ähnliche Lösung wählte Donatello beim Forzori-Altar, London, Victoria und Albertmuseum. Siehe Hans Kauffmann, Donatello, Berlin 1936, Abb. 35.

chios gilt. In seinem Altaraufsatz von 1487[1] werden die beiden Themen, Maria mit dem Kind und die Engel - sie fungieren hier nicht als Tragefiguren[2] - miteinander verknüpft. Seitlich einer Nische stehen die Heiligen Petrus und Paulus. Über ihnen in der Lunette schwebt die Madonna, eingerahmt von Cherubinköpfchen. Von links und rechts tritt ein Engel auf Maria zu und betet sie an.

Den Abschluß bildet die Gewölbezone. Die Decke ist freskiert und stukkiert. Sie besteht aus zwei durch einen Gurtbogen unterteilten Kreuzgratgewölben. Das gesamte Deckenfeld wird eingerahmt von stukkierten Flechtbändern, die gleichzeitig die Rahmung der Lunetten bilden. Diese Bänder folgen auch den Gewölbegraten und sind hier breiter, da sie sich aus jeweils zwei gegenläufigen Flechtbändern zusammensetzen.

Die Segel selbst sind von Blattranken und Kandelaberaufbauten überzogen, in die paarweise aufeinander zutretende Stiere und Doppelkronen[3] eingefügt sind. Auf diesen ornamentalen Schmuck sind geometrische Felder "optisch" aufgesetzt, d.h. diese Rund- und Dreieckfelder sind zwar ebenfalls freskiert, werden aber durch ihre stukkierte Rahmung plastisch hervorgeboben.

Das Zentrum der Segel bildet jeweils ein Rundfeld, das im Gegensatz zum Dreieckfeld als eine Öffnung gedacht ist, hinter der eine Männerbüste erscheint. Diese Oculi geben durch ihre perspektivisch gemalte Rahmung an, von wo aus das Deckenfeld angeschaut werden soll: Pintoricchio nimmt in Übereinstimmung mit der Wandgestaltung den Betrachterstandpunkt nicht im Zentrum des Raumes, sondern unter der

1) Früher in S. Francesco zu Perugia, heute in der Galerie von Perugia.

2) Siegfried Weber, Fiorenzo di Lorenzo, 1904, S. 40, sieht hier florentinischen Einfluß. Ebenda Taf. I.

3) Das sind Elemente aus dem Familienwappen der Borgias. Vgl. hierzu die Auslegung von Fritz Saxl, Lectures, Bd. 1/2, 1957, S. 178/9.

Mittedes auf der Eingangsseite gelegenen Joches an. Allerdings entsteht hierdurch ein Konflikt mit den zum Teil auf dem Kopf stehenden Büsten der sonst jeweils der Enfilade zugelegenen Oculi.

Wie bewirkt der Künstler diese Ansichtigkeit der Oculi? Die Rundschilder haben neben dem mit Blumen verzierten Steg und dem illusionistisch konkav geschwungenen äußeren Rand, auf den Knopfleisten "aufgesetzt" sind, eine innere Rahmung. Diese erscheint mondsichelförmig jeweils nur an einer Hälfte des Kreises und gibt so den Eindruck einer vertieften Laibung, hinter der die Abgebildeten wie durch eine runde Öffnung in den Raum herein zu sehen scheinen. Sie wird, von der Rückwand ausgehend bis hin zum breitwinkligen Feld jenseits des Gurtbogens (d.h. am Eingangsjoch), stets etwas schmaler, wobei sie immer auf der linken Seite, d.h. zur Rückwand hin, angebracht ist. An der Eingangswand, ihr gegenüber, und an der Fensterseite ebenfalls ist sie in Richtung zur jeweiligen Lunette gemalt.[1)]

In den breitwinkligen Segeln sind jeweils links und rechts dieser beschriebenen Rundöffnungen zwei spitzwinklige Dreieckfelder angebracht; diese tragen eine einfache Groteskendekoration, gerahmt von stukkierten Knopfreihen und erhabenen Leisten. In den spitzwinkligen Segeln umgeben drei gleichseitige Dreiecke diese Rundfelder.

Im Zenit der Kreuzgewölbe ist ein stukkiertes, ringförmig eingefaßtes Wappenfeld angebracht. Es ist in vier Flächen unterteilt, von denen jeweils zwei, die einander gegenübergestellt sind, miteinander korrespondieren; und zwar sind

1) Das gleiche Schema mit der festgelegten Ansichtigkeit der Rundfelder wendet Pintoricchio in S. Maria del Popolo 15o8 am Chorgewölbe an. Mantegnas Deckenkonzeption in der Camera degli Sposi 1473 in Mantua im Palazzo Ducale bietet sich mit den Herrscherporträts zum Vergleich an. Hier jedoch sind es Rundschilder, die auf die Fläche aufgelegt sind, im Gegensatz zu den Öffnungen mit perspektivischer Einsicht von unten bei Pintoricchio. Eine solche Öffnung gibt es bei Mantegna nur in der Mitte der Decke.

es immer die Flammen und die langzackige Doppelkrone - die Wappenzeichen der Borgia-Familie also.

Der Gurtbogen, der beidseitig auf Pilasterkapitellen aufliegt, unterteilt die beiden Kreuzgratgewölbe.[1] Er ist mit einem bemalten Stuckrelief verziert: die Mitte nimmt ein Rundschild ein, das wie ein wirkliches Schild auf den Gurtbogen aufgelegt ist. Es steht in merklichem Gegensatz zu den Wappenrundschildern im Zenit der Kreuzgratgewölbe, die eher zum Rippensystem gehören. Auf dem Rundschild ist das stukkierte Wappen des Borgia-Papstes, das von dem Eingangsjoch her zu lesen ist, angebracht; es hängt an den gekreuzten Papstschlüsseln, über denen die Tiara schwebt. Das ganze umgibt ein Eichenlaubkranz.

Links und rechts des Schildes sind, diesem scheinbar unterlegt, quadratische Felder aneinandergereiht, die von T-förmigen Feldern umschlossen werden. Ihre Flächen sind von Ketten vergoldeter Stuckknöpfe übersät, auf die abwechselnd der Borgia-Stier oder die Doppelkrone aufgesetzt sind. Die Fläche der T-förmigen Felder ist verziert mit geflügelten, hockenden nackten Frauen, die Blattgebilde auf den Köpfen tragen.

d) Zusammenfassung

Es zeigt sich, wie eingangs erwähnt, daß in der Sala dei Misteri die Wandzone, die Lunetten und die Decke jeweils eine eigene Wirkung haben. Dennoch behält der Raum eine sehr große Geschlossenheit: dem Künstler kam es auf einen dekorativen Zusammenschluß der gesamten Ausmalung der "Sala" an. Er überzog die Wandfelder mit einem goldenen geometrischen Flechtbandornament und schmückte die Nischen

1) Hierbei fällt eine architektonische Eigentümlichkeit auf: der Pfeiler der Eingangswand ist in diese eingelassen. Hingegen ist der Pfeiler der gegenüberliegenden Wand vor diese gesetzt.

mit Gold- und Juwelenschätzen. Die biblischen Szenen der Lunettenfelder verzierte Pintoricchio mit vergoldeten Stuckknopfreihen: sie verlaufen bei den Personen entlang der Gewandsäume und dem Heiligenschein und akzentuieren die im Bild dargestellte Architektur, indem sie entlang der Pilaster, der Bögen und des Architravs angesetzt sind. Diese ähnelt deshalb im Charakter der Architekturdekoration des gesamten Raumes. Das fällt besonders bei dem Fresko der "Verkündigung" an der Triumphbogenarchitektur auf, die wie eine bühnenartige Staffage verziert ist. Selbst die Landschaft wurde aufgehellt durch die Stuckknöpfe, die das Rasenfeld überziehen und entlang der Felsen und der Bäume verlaufen.

So erzielte der Künstler sowohl über ornamental-dekorative Motive, die im Rahmenwerk und als Teil der Bildgegenständlichkeit wiederkehren, als auch über die verbindende Verwendung des Goldblattes eine Verknüpfung und Vereinheitlichung der prachtvoll-repräsentativen Gesamtausstattung. Diese mußte der Funktion des Raumes, der zeremoniellen Zwecken und auch geschäftlichen Angelegenheiten dienen sollte, entsprechen.[1)]

Ein dekorativer Zusammenschluß der Gesamtausstattung war gewiß im Sinne des Auftraggebers, Papst Alexander VI., gewesen, der bereits in seinem Palazzo della Cancelleria Vecchia, heute Sforza-Cesarini, eine ganz entsprechende einheitliche Raumgestaltung angestrebt zu haben scheint.

---

1) Siehe unten B.I., S. 165/6 und B.II., S. 173.

Exkurs I: Wohnung von Alexander VI. vor seiner Papstkrönung

Dieser Palast der Cancelleria Vecchia, in dem der Papst bis zu seinem Amtsantritt wohnte, muß sehr kostbar ausgestattet gewesen sein. Dies geht aus einem Brief des Kardinal Ascanio Sforza vom 22. Oktober 1484 an seinen Bruder Lodovico Moro, Regent von Mailand, hervor, in welchem er die Raumabfolge des Palastes und dessen Einrichtung sehr detailliert beschreibt:[1] "Der Palast war sehr prächtig ausgeschmückt und sein erster Saal war vollständig verziert mit Tapetenbehängen, auf denen historische Begebenheiten dargestellt waren. Hinter der Sala war ein anderes kleineres Empfangszimmer, das ganz ausgekleidet war mit anderen Wandteppichen, die (das ist wirklich so) sehr schön waren, mit Bodenteppichen, die gut mit dem anderen Zierat harmonierten, einem Bett mit Baldachin, verziert mit karmesinrotem Atlas. Hier hatte er einen Kredenztisch, der vollstand mit sehr gut gearbeiteten Silber- und Goldgefäßen, ferner anderen Tellern, tiefen Tellern und anderen Geschirren, die es in sehr großer Auswahl gab und die sehr schön anzusehen waren. Diesem Saal unmittelbar nachfolgend befanden sich zwei andere Zimmer. Das eine war geschmückt mit sehr edlen Wand- und Bodenteppichen, mit einem weiteren Bett mit Baldachin aus alexandrinischem Samt. Das andere Zimmer, das wesentlich geschmückter als die vorhergehenden war, hatte ein weiteres Bett, das mit Goldbrokat bedeckt war. Die äußerst geschmückte Decke war mit Zobel gefüttert und hatte goldene Fransen. In der Mitte standen ein Tisch, bedeckt mit alexandrini-

1) Siehe auch Pastor, a.a.O., 1889, Bd. 3(III. u. IV.Aufl.), S. 281 u. S. 876, Anm. 7, und Anhang No. 2; sowie Torgil Magnuson, Studies in Roman Quattrocento Architecture, Stockholm 1958, in: Figura 9, Studies edited by the Institute of Art History, University of Uppsala, S. 24o; Pietro Romano, Il Quartiere del Rinascimento, Rom 1938, S. 8o.

schem Samt, und reich geschmückte Stühle, die gut mit den anderen Dingen harmonierten."[1)]

Dieser Brief ist insofern aufschlußreich, als er einerseits über AlexandersVI. Vorliebe für eine prunkvolle Ausstattung, und zwar bereits in dem von ihm zuvor bewohnten Palast Auskunft gibt, und andererseits erzählt, daß die einzelnen kostbaren Gegenstände bis ins Detail aufeinander abgestimmt sind.

Sforza berichtet uns ferner von Wandteppichen, die historische Szenen zum Thema haben. Leider ging er jedoch auf die einzelnen in diesem Zusammenhang interessierenden Darstellungen nicht näher ein.[2)]

Der Palazzo muß zu seiner Zeit allgemein wegen seiner Schönheit bekannt gewesen sein, denn an anderer Stelle rühmte ihn Gaspare Veronese als einen reich geschmückten Bau, der zu den herausragenden Palästen Italiens gehöre.[3)]

---

1) "La casa era apparata molto superbemente et haveva la prima sala tutta ornata de tapezarie historiate in cercho et dreto ad la sala uno altro salotto circondato tutto de altra tapazaria (sic!) molto bella con tapedi in terra ben correspondenti ali altri ornamenti con un lecto et cap(o) celo tutto parato de raso cremesile et qui haveva una credenza tutta piena de vasi de argento et oro, molto ben lavorati, ultra li altri piati, scudelle et altri vaselli che erano in grandissimo numero et cosa molto bella da vedere; et subsequente ad questo li erano due altre camere, l'una parata de nobillisimi razi et tapedi in terra con uno altro lecto et cap(o) celo de veluto Alexandrino et l'altra molto più ornata de le predicte con uno altro lecto coperto de brochato d'oro et la coperta fodrata de sibilline et franze d'oro tanto ornato quanto fusse possibile con una tavola in mezzo coperta de veluto Alexandrino et scrane ornatissime ben correspondente a le altre cose." (Orig. Staatsarchiv, Mailand; Cart. gen. fasc. 1483 - 149o). Es handelt sich hierbei sicher um eine Beschreibung des Piano nobile und nicht des Erdgeschosses, das Magnuson, a.a.O., 1958, Fig. 3o, abbildet. Da nur noch dieses erhalten ist, ist uns ein Grundriß- und Funktionsvergleich des Palazzo Sforza-Cesarini mit dem Appartamento Borgia unmöglich.

2) Saxl, a.a.O.,1957, S.178 erwähnt, daß Alexander VI. eine Reihe flämischer Gobelins besaß, die das Thema des "Credo" wiedergaben.

3) "Quae quidem, hereditas non parum adiumenti palatio decoro ac'magnifico praestiti in urbe et regione pontis

(Forts. d. Anm. auf S. 64)

Rodrigo de Borjas Vorliebe für einen großen Aufwand wird außer an der reichen Dekoration seiner Wohnräume, die nur einem kleinen Kreis zugänglich waren, auch an dem "sich Präsentieren" der Öffentlichkeit gegenüber deutlich.

Als die Kopfreliquie des Heiligen Andreas im April 1462 nach Rom gekommen war, ließ Rodrigo de Borja seine Palastfassade so aufwendig schmücken, daß sie von den anderen abstach und mit dem Goldenen Haus des Nero verglichen wurde. Papst Pius II., der in seinen Commentarii die festliche Prozession beschreibt und an dieser Stelle auch genau auf den Palast des Rodrigo de Borja eingeht, berichtet uns: "Den allgemeinen Aufwand und Schmuck und die allgemeinen Ideen übertraf der Kanzler Rodrigo bei weitem. Er verhüllte seinen Palast, den er allein mit alter Münze sehr hoch und groß gebaut hatte, mit kostbaren und wunderschönen Tüchern. Obenauf errichtete er ein Himmelsgewölbe, an dem er viele verschiedene wunderbare Dinge aufhängte. Nicht nur seinen Palast, sondern auch die umliegenden Häuser schmückte er, so daß der gesamte Straßenzug gleich wie ein Paradies erschien, das voll war von lieblichen Tönen und Gesängen. Oder es schien wahrhaftig, als ob das Goldene Haus des Nero leuchte ..."[1)]

(Forts. d. Anm. 3 von S. 63):
condito, quod inter eximia palatia Italiae facile potest connumerati et summis laudibus tolli." (Gaspare Veronese, Le Vite di Paolo II, in: Rerum italicarum scriptores, Bd. 3, Teil XVI, neue Ausgabe, hrsg. von Giuseppe Zippel, Città di Castello 1904, S. 38 - geschrieben um 1465).

1) "At omnium sumptus atque conatus, et omnium ingenia longe superavit Rodericus Vicecancellarius, qui aedes suas, quas in solo veteris monetae altissimas et amplissimas construxit, divitibus et admirabilibus pannis operuit; tum caelum sublime erexit, in quo multa et varia suspendit mirabilia; nec suas tantum domos, sed vicinas etiam adornavit, ita ut platea circumducta paradisus quidam videretur suavibus plena sonis, et cantibus, seu plurimo fulgens auro domus, sicut Neronis fuisse ..." (Pii secundi pontificis max. commentarii rerum memorabilium, (Forts. d. Anm. auf S. 65)

Diese Schilderung zeigt außerdem, wie klug der damalige Kardinal und Vizekanzler die Lage seines Palastes ausgewählt hatte, denn an ihm vorbei führten auch andere Umzüge vom Campo de' Fiori in Richtung Engelsburg und Sankt Peter; so schreibt Cancellieri von den hier vorbeiziehenden Karnevalszügen "de' Ragazzi, de' Giovani, de' Vecchi , e degli Ebrei ..."[1)]

Rodrigo de Borjas Palast der Cancelleria Vecchia, der in der Via dei Banchi Vecchi in der Rione Ponte steht[2)], wurde in den 5oiger Jahren des 15. Jahrhunderts erbaut.[3)] Mit seinem Turm erinnert er an den "Torre Borgia", den Rodrigo, als er Papst geworden war, an den vatikanischen Palast anfügen ließ, um in ihm weitere Päpstliche Gemächer unterzu-

---

(Forts. d. Anm. 1 von S. 64):
quae temporis suis contigerunt ... Bd. 8, S. 366, Romae 1584. Unveränderter Nachdruck, Frankfurt a.M. 1974). Den Hinweis habe ich Magnuson, a.a.O., 1958, S. 23o, Anm. 44, entnommen.

1) Francesco Cancellieri, Notizie del Palazzo della Cancelleria Vecchia, in: Estratto dell'Effemeridi Letterarie di Roma, Rom 1821, Vorspann S. 1.

2) Siehe weitere Angaben bei Cancellieri, a.a.O., 1821, passim.

3) Alessandro Donati, Roma vetus ac recens utriusque aedificiis ad eruditam cognitionem expositis auctore Alexandro Donato senensi, Rom 1639, Buch 4, Kap. IX, S. 371: "Caeterum Alexander aedes argentariis propinquas, quae Sfortiarum fuere, cardinalis extruxit: Pontifex Basilicae Liberianae laqueare inauravit." Hierzu gibt es in der Literatur, die sowohl von einer Restaurierung als auch von einem Neuaufbau des Palastes spricht, etwas widersprüchliche Angaben: Pastor, 1889, Bd. 3,1 (5. - 7. Aufl.), der S. 329, Anm. 6, weitere Literaturangaben macht, geht näher auf die Entstehungszeit ein: "Die zitierten Quellenstellen zeigen, daß der Bau im wesentlichen unter Paul II. vollendet war."

Siehe ferner Luigi Callari, I palazzi di Roma, Rom 1932, S. 152.

Romano, a.a.O., 1938, S. 8o.

Piero Tomei, L'architettura a Roma nel Quattrocento, Rom 1942, S. 187. Magnuson, a.a.O., 1958, S. 23o. Diese Diskussion über das Erbauungsdatum liegt wohl mit darin begründet, daß verschiedene Häuser zu einem Palazzo zusammengefügt wurden.

bringen. Antonio Tempestas Plan von 1593 scheint diesen Turmaufbau zu zeigen.[1)]

Das genaue Datum, von wann ab der Kardinal den Palazzo della Cancelleria Vecchia bewohnte, ist umstritten; es wird zwischen 1456 und 1492 angesetzt.[2)]

Was wissen wir von der reichen Geschichte des damaligen Palazzo?

Nachdem Rodrigo de Borja zum Papst gewählt worden war, schenkte er den Palast dem Kardinal Ascanio Sforza, den er gleichzeitig zum Vizekanzler ernannte.[3)] Nach dessen Tod im Jahre 1505 übergab Papst Julius II., der mittlerweile an der Regierung war, den Palazzo an seinen Nepoten Galeotto della Rovere[4)], der den Palast ausschmücken ließ.[5)]

Aus der Notiz des Albertini[6)] geht hervor, daß bereits damals einige Veränderungen an der Innenausstattung der Zeit

---

1) Magnuson, a.a.O., 1958, S. 232. Er erörtert auch eine eventuelle falsche Wiedergabe der Turmaufstellung durch Tempesta: "Under the entrance from the Via dei Banchi Vecchi there are some massive foundations, probably those of a tower. However, the tower that is visible in Tempesta's plan would have been more to the west, where the eighteenth-century stair now stands. Consequently, this must have been a pre-Borgia structure, or Tempesta was mistaken in placing the tower to the left of the facade."

2) Cancellieri, a.a.O., 1821, S. 2. Callari, a.a.O., 1932, S. 152. - Tomei, a.a.O., 1942, S. 187. - Magnuson, a.a.O., 1958, S. 230.

3) Romano, a.a.O., 1938, S. 11. - Pastor, a.a.O., 1889, Bd. 3, 3. u. 4. Aufl., Anhang No. 13, S. 882.

4) Burchardus, ed. Thuasne, a.a.O., 1883 - 1885, Bd. 3, 30. Mai 1505.

5) "Domus cancellariae, quam Rhodericus Borgia vicecancellarius reparavit, Galeottus vero nepostuae sanctitatis vicecancell. multis in locis ampliavit ac statuis marmoreis ac pulcherrimis picturis exornavit." (Franciscus Albertini, Opusculum de mirabilibus novae urbis Romae. Hrsg. von A. Schmarsow, Neudruck der Ausgabe von 1510, Heilbronn 1886, S. 24, Abs. 25).

6) Siehe Anm. 5.

des Kardinals de Borja vorgenommen wurden, die den ursprünglichen Zustand wesentlich beeinträchtigt haben werden.

In der Folgezeit wechseln die Bewohner des Palastes oftmals, bis er dann wiederum an die Familie Sforza-Cesarini kommt.[1] Im Jahre 1888 wurde er von Pio Piacentini (1846 - 1928)[2] noch einmal umgebaut, und so haben sich heute von der Struktur des 15. Jahrhunderts nur noch der westliche Teil der dreistockigen Innenhof-Loggia und die Gewölbe in einigen der Keller- und Erdgeschoßräume erhalten.[3]

Die Berichte von Sforza, Veronese, Pius II. und Cancellieri sind infolgedessen das alleinige Zeugnis vom Zustand des Palastes unter Kardinal Rodrigo de Borja.[4]

---

1) Cancellieri, a.a.O., 1821, S. 8.

2) Guida d'Italia del Touring Club Italiano, Roma e dintorni, Milano 1965.

3) Magnuson, a.a.O., 1958, S. 232.

4) In der Literatur gibt es einen Hinweis auf einen weiteren Wohnort des Rodrigo de Borja, und zwar veröffentlicht Gregorovius eine Urkunde: "Sponsalia facta inter Johem Andream de Cesarinis et Jerinimam Borgiam" vom 24. Januar 1482, die davon berichtet, daß de Borja in dem Palazzo Nardini, in dem der Vertrag abgeschlossen wurde, gewohnt habe. (F. Gregorovius, Das Archiv der Notare des Kapitols in Rom. Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und historischen Klasse der K.B. Akademie der Wissenschaften, München 1872, Heft IV, S. 5oo/1). Dieser Palast war von Kardinal Stefano Nardini aus Forli, der unter den Päpsten Nikolaus V., Pius II, und unter Paul II. tätig war und schließlich unter Sixtus IV. 1473 zum Kardinal ernannt wurde, erbaut worden. Die Entstehungszeit selbst ist etwas ungewiß: "In ogni modo, la costruzione di questo edificio è da porre nel decennio tra la fine del pontificato di Paolo II. e l'anno 148o ..." (Giuseppe Zippel, I Palazzo del Governo Vecchio, in: Capitolium VI, 193o, S. 365 - 377).

Diese Angabe von Gregorovius überrascht, denn sie findet innerhalb der Literatur keine weitere Bestätigung.

Zippel, der sich eingehendst mit dem Palazzo Nardini, heute Palazzo del Governo Vecchio, befaßte und genau informiert ist über "la serie degli illustri abitatori del palazzo del Governe Vecchio durante i due secoli e

(Forts. d. Anm. auf S. 68)

Nach seiner Papstkrönung am 26. August 1492 verläßt er seinen bisherigen Wohnort in der Via dei Banchi Vecchi, um in den vatikanischen Palast zu ziehen.

An der Ausmalung des Appartamento zeigt sich nun, wie wir festgestellt haben, daß Rodrigo de Borja bzw. Papst Alexander VI. auch in dem neuen und andersartigen Ambiente seine Vorstellungen einer Wohn- und Repräsentativraumgestaltung zu verwirklichen sucht.

(Forts. d. Anm. 4 von S. 67):
mezzo, che corsero dal tempo della sua fondazione fino alla cessione dell'edificio alla Camera Apostolica, che lo destinava a dimora del Governatore di Roma ..." (Zippel, S. 368), erwähnt Rodrigo de Borja als Bewohner des Palastes nicht. Auch Callari, a.a.O., 1932, S. 171 - 175, und Tomei, a.a.O., 1942, S. 190 - 193, gehen nicht darauf ein. Offensichtlich haben die Autoren diese Quelle übersehen.

Vielleicht hatte Rodrigo de Borja nur einmal vorübergehend im Palazzo Nardini gewohnt, z.B. während Umbauarbeiten im Palazzo Sforza-Cesarini oder aus ähnlichen Gründen.

3. Sala dei Santi (Fig. 4)

In der Lunettenzone dieser Sala sind Szenen aus der Vita verschiedener Heiliger geschildert. Alle Szenen sind wieder als im Freien stattfindend dargestellt. In die Landschaft ist jeweils eine Architektur oder eine hohe Felskulisse gesetzt, die in den kleinen Lunetten der Eingangswand und ihr gegenüber nahezu das gesamte Feld einnimmt. Die "Heilige Katharina" nimmt die große Lunette der Rückwand ein, "Antonius und Paulus" sind an der linken, die "Heimsuchung" an der rechten Lunette der Wand gegenüber dem Eingang dargestellt. Das "Martyrium des Sebastian" befindet sich an der großen Lunette der Fensterwand. An der Eingangswand, direkt über der Tür, die in die Sala dei Misteri führt, ist das Fresko mit dem Thema "Susanna und die beiden Alten" angebracht, an der Lunette daneben die "Flucht der heiligen Barbara".

Die polygonalen Bildfelder des Gurtbogens tragen Szenen aus dem Mythos der Io, der sich an den beiden Deckenfeldern mit Bildern aus dem Leben der Isis und des Osiris fortsetzt. In das dekorative Gerüst dieser Schilderungen sind die Darstellungen von David mit Goliath, Judith mit Holofernes sowie Neptun und Herkules eingefügt.

Der Zyklus beginnt am Gewölbe des Eingangs seitlich des Gurtbogens und läuft über das spitzwinklige Feld entgegen dem Uhrzeigersinn ab. Am Deckenfeld über der Rückwand wird das Geschehen weitergeführt.

a) Lunettenprogramm

a_1) Disputation der heiligen Katharina

An diesem Fresko läßt sich sehr gut Pintoricchios Komposition einer Szene mit vielen Personen nachvollziehen:[1)]

1) Pintoricchio verwendet das gleiche Prinzip bei seinem Spätwerk in der Domlibreria in Siena.

Pintoricchio stellt in den Vordergrund links und rechts Menschengruppen, wobei er die am Bildrand stehenden Personen in Ganzfigur gibt und sehr detailliert schildert. Er setzt somit Akzente innerhalb des Bildgeschehens und lenkt den Blick des Betrachters auf sie.

Um eine Tiefe des Bildraumes zu vermitteln, reiht Pintoricchio an die Personen die Köpfe weiterer nach oben zu ansteigend an. Dieses Schema vollzieht er bis zum Mittelgrund, welchen er durch die seitlich ansteigenden Hügel und die Architektur in der Mitte gegen den Hintergrund zu verstellt.

Er umgeht somit eine organische Tiefenraumentwicklung gegen den Bildgrund, den eine duftige, wie in Nebel gehüllte Landschaft einnimmt.

Auf einer mit vielen Blümchen übersäten Wiese sitzt links im Vordergrund Kaiser C. Valerius Maximus Daza auf einem prächtigen Thron unter einem Baldachin. Er blickt auf Katharina, die in langem reichen Gewand vor ihm steht und die Lehren des christlichen Glaubens vertritt. Sie zählt ihre Argumente an den Fingern der linken Hand auf.[1)]

Der Kaiser wird begleitet von seinem Gefolge, das den Thron umgibt. Zwei Männer heben sich besonders hervor: ein Mann, der im rechten Winkel zum Thron neben Katharina steht und ein helles, reich ornamentiertes Gewand und einen Turban trägt, und ein anderer, der sich links vom Thron befindet, ebenfalls reich bekleidet ist und aus dem Bildfeld blickt. Rechts steht neben den jungen und alten

---

1) Zur Übersicht über die Niederschrift der Legenden der Hl. Katharina siehe: Enciclopedia cattolica, Rom 1949-54, Città del Vaticano, Bd. 3, Sp. 1137 - 1142. Sowie Bibliotheca Sanctorum, Istituto Giovanni XII della Pontificia Università Lateranense, 1961 ff., Bd. 3, Sp. 954 ff.

Der Disput des Kaisers mit Katharina ist in der Passio enthalten, die in der Patrologia Graeca, ed. J. -P. Migne, Paris 1857 - 1866, Bd. 116, Symeonis Logothetae, cognomento Metaphrastae, opera omnia... saeculum X. Annus 96o, Sp. 275 - 3o2, ediert ist.

Zuschauern, unter denen sich einige heidnische Philosophen, die von Katharinas Argumentation überzeugt wurden, befinden, ein Reiter, der sehr prächtig gekleidet ist.

Im Hintergrund nimmt eine großartige dreibogige Trimphbogenarchitektur die Mitte des Bildfeldes ein. Sie ist in perspektivischer Verkürzung gegeben. Der Triumphbogen ist sehr reich stukkiert. Er erscheint durch die in dieser Technik ausgeführten vier vorgelegten Sockel, die Säulen, ihre Auflagen und die Figuren darüber sowie die Kandelaber ungewöhnlich plastisch.

Über dem mittleren erhöhten Bogen ist am obersten Geschoß eine Ehreninschrift "Pacis Cultori" angebracht. Darüber ist eine Stierplastik aufgestellt zwischen vier Weihrauchständern, die paarweise durch Perlgehänge miteinander verbunden sind.[1)]

Katharina, von vorn gegeben, steht vor dem linken Bogen des Monuments. Als Gegenstück zu ihr befindet sich vor dem rechten Bogen ein Mann, der dem Betrachter den Rücken zuwendet. Er deutet mit dem Finger auf ein aufgeschlagenes Buch, das der Page hält, der vor dem mittleren erhöhten Bogen kniet.[2)] Hinter ihm, im Mittelgrund des Bildgeschehens, stehen zwei alte bärtige Philosophen dicht beeinander und unterhalten sich. Der Knabe mit dem geöffneten Buch sowie die beiden Männer befinden sich unterhalb der Stierplastik und der Inschrift: "Pacis Cultori".

Bei der Analyse dieses Freskos hat sich die Literatur wiederholt mit den Darstellungen einzelner Personen beschäftigt und angenommen, daß es sich hierbei um Porträts handele. Wenige davon wurden identifiziert, und wenn, dann nicht immer überzeugend.[3)]

---

1) Siehe Ehrle/Stevenson, a.a.O., 1897, S. 67, die von "una evidente riproduzione dell'arco di Constantino presso il Colosseo" schreiben.

2) Siehe unten C.II.

3) Siehe S. 72.

Das Thema der "Disputation der Hl. Katharina" hat eine große ikonographische Tradition innerhalb der italienischen Kunstgeschichte. So gibt schon der Sienese Tino da Camaino dieselbe Szene Anfang des 14. Jahrhunderts innerhalb seines Reliefzyklus in Sta. Chiara von Neapel wieder.[1] Der Kaiser sitzt hier auf einem Thronsessel, begleitet von einem Mann aus seiner Garde. Katharina steht

---

(Anm. 3 von S. 71):
Es wird angenommen, daß Katharina die Züge von Lucrezia Borgia, der Tochter von Alexander VI., und der Kaiser die Züge von Cesare Borgia, seinem Sohn, trage (F. de Navenne, Rome et le palais Farnèse pendant les trois derniers siècles, 2 Bde, Paris 1923, S. 31, sieht in Katharina eine Porträtierung der Giulia Farnese. Pastor, a.a.O., 1924, Bd. 3,1, S. 648, bezweifelt die Zuordnung, sowohl was den Kaiser als auch was Lucrezia anbetrifft, an). Zur Stützung der These wird das Argument angeführt, daß Katharina in den Farben rot und blau gekleidet sei. Der Mann links des Thrones im roten Gewand und mit kleinem Bärtchen wird für Andreas Paleologo, Despot von Morea und Enkel des Kaisers Konstantin Paleologo, gehalten (Ehrle/Stevenson, a.a.O., 1897, S. 66, und Steinmann, a.a.O., 1899, S. 1o8). Ganz links am Bildrand glaubt man Antonio da Sangallo d.Ä. zu erkennen. Er hält ein Winkelmaß in der erhobenen Linken und auf seiner Brust liegt eine breite schwere Goldkette. Beide Attribute sind Zeichen seines Architektenstandes (Ricci, a.a.O., 19o2, S. 45, und Steinmann, a.a.O., 1899, S. 11o, glauben, ihn zu erkennen). Rechts neben ihm, das Gesicht von schwarzen Haaren umrahmt, hat sich vielleicht Pintoricchio selbst porträtiert.

Der Orientale mit dem weißen Turban rechts des Thrones wird als Türkenprinz Djem, Sohn von Mohammed II. und Bruder des Großtürken Bajazet, identifiziert. Er lebte am päpstlichen Hof bis 1489 und soll mit Papst Alexander VI. sehr befreundet gewesen sein.

Auch der Reiter des Schimmels rechts wird für Prinz Djem gehalten (so Steinmann, a.a.O., 1899, S. 1o8, der den Orientalen rechts des Thrones nicht identifiziert). Dazu Ehrle/Stevenson, a.a.O., 1897, S. 66: "In questi due personaggi sono evidentemente (gemeint sind Paleologo und Djem) da ravvisare due ritratti, i quali assieme a quello di Alessandro VI già ricordato, sono gli unici che si possono identificare con sicurezza." Siehe hierzu auch Pastor, a.a.O., 1924, Bd. 3,1, S. 648, Anm. 1.

1) Ad. Venturi, Storia dell'arte italiano, 19o1 ff., Bd. IV, Abb. 21o.

ihm gegenüber, umgeben von den Philosophen, die nahe an den kaiserlichen Thron herangerückt sind.

Um 1387 freskierte Spinello Aretino im Oratorio von Sta. Caterina in Antella bei Florenz die Disputation.[1] Sie ist in der Komposition wesentlich anders als die der Sala dei Santi, weist aber Details auf, die später bei Pintoricchio wiederkehren. Das Geschehen findet hier in einer offenen Halle statt. Rechts thront der Kaiser auf seinem Stuhl vor dem Hintergrund einer golddurchwirkten Tapete. Er blickt auf die Philosophen, die sich auf Bänken gegenübersitzen, vor einer mit Ornamentbändern dekorierten Wand, die in ihrer Feinheit jener der Sala delle Arti Liberali ähnlich ist. Katharina befindet sich unter diesen Weisen, umgeben von den Wächtern des Kaisers.

Nahezu gleichzeitig, d.h. um 138o, hat Altichiero da Zevio im Oratorium von S. Giorgio im Santo zu Padua vier Szenen der Katharinenlegende, darunter den Disput mit den Philosophen, dargestellt.[2] Er verband diese Szene mit der Schilderung des Flammentodes der Philosophen. Katharina, im Profil gegeben, steht links und spricht zu den um sie versammelten Philosophen. Etwas weiter rechts im Hintergrund befindet sich der Kaiser, vom Geschehen inhaltlich und formal getrennt, in einer Loggia, von welcher aus er den Befehl zur Verbrennung erteilt.

Wie bei Spinello Aretino nimmt hier die Architekturdarstellung einen großen Raum ein. Bildet dort der unter dem Baldachin thronende Kaiser einen wesentlichen Akzent, so ist es hier eine Balustrade. Darüber hinaus sind sich die beiden Szenen in der Komposition sehr ähnlich.[3]

---

1) Georg Gombosi, Spinello Aretino, Budapest 1926, S. 62 ff., nimmt an, daß der Zyklus 1387 vollendet war.

2) G.L. Mellini, Altichiero e Jacopo Avanzi, Milano 1965, Abb. 18o.

3) Nach Kruft, S. 98, "ist eine Florenzreise Altichieros vor 1377 wahrscheinlich, so daß die Kenntnis der toskanischen Bildtradition nicht überrascht und eine Vermittlung durch Buchmalerei nicht unbedingt erforderlich ist.

Diese Übereinstimmungen deuten nach Kruft darauf hin, daß für beide Arbeiten, d.h. sowohl für das Paduaner Fresko wie auch für die Fresken in Antella, möglicherweise ein Vorbild existierte.[1)]

Eine wesentlich andere Version des Geschehens gibt Paul von Limburg. Er schildert um 14o5 - o8 in der Disputation[2)] die bekrönte Katharina auf einem Sessel thronend.[3)] Sie blickt auf die Philosophen, die unter ihr sitzen und aufmerksam ihre Rede verfolgen. Hinter ihnen steht der Kaiser mit erhobenem Schwert. Links unten am Bildrand wird der weitere Verlauf der Legende, der Flammentod der Philosophen, über denen Gottvater schwebt[4)], wiedergegeben. Den Hintergrund bildet eine ornamentierte Goldtapete.

Um 1425 freskierte Masolino in der Katharinenkapelle in S. Clemente in Rom die "Disputation". Seine Darstellung des Innenraums mit den perspektivisch verkürzt wiedergegebenen Platten und den wenigen am Geschehen beteiligten Personen ist sehr schlicht und streng gehalten. In einem langgestreckten Saal sitzen links und rechts die beiden Philosophen. Sie blicken auf Katharina, die zwischen ihnen steht und ihre Argumente vorbringt, während im Hintergrund der Kaiser von seinem erhöhten Thron aus das Geschehen verfolgt. Die rechte Wand gibt einen Ausblick auf die nachfolgende Handlung, den Flammentod des Philosophen, bei dem Katharina anwesend ist.

---

1) Siehe hierzu Hanno-Walter Kruft, Altichiero und Avanzo, Untersuchungen zur oberitalienischen Malerei des ausgehenden Trecento, Diss., Bonn 1966, S. 94.

2) Millard Meiss, French Painting in the Time of Jean de Berry, London 1974, Abb. 436.

3) "The miniature is to our knowledge the only representation of this event in which she is enthroned while the Emperor stands - indeed, the reverse is normal." Ebenda, S. 117.

4) Siehe ebenda, Abb. 437, aus der Werkstatt der Medaillonmeister, um 14o7. Paris, Bibl. nat. fr. 414, fol. 386.

Pintoricchios Darstellung konzentriert sich auf eine Szene aus der Katharinenlegende, die er im Freien, nicht in einer Halle, wiedergibt. Die Architektur nimmt zwar auch bei ihm einen wesentlichen Raum ein, ist aber nicht als ein Aufenthaltsort für den Kaiser und die Philosophen gedacht. Sie ist vielmehr als ein Folienelement eingeführt, das die wichtigen Personen hervorhebt, und sie dient als Träger von auf den Auftraggeber bezogenen Aussagen.[1] Eine Neuerung in diesem Zusammenhang sind außerdem die Porträtdarstellungen sowie der große Raum, der der Landschaft zukommt.

Etwas später, Anfang des 16. Jahrhunderts, ist die "Disputation" des Alessandro Araldi in der Zelle der Hl. Katharina in Parma entstanden.[2] Ihre Komposition mit dem im Zentrum auf einem Thron sitzenden Kaiser erinnert sehr stark an die Wiedergabe der Allegorien der Künste bei Pintoricchio. Araldi stellt die Philosophen links und rechts dichtgedrängt sitzend dar. Die in umbrischer Manier etwas füllig wiedergegebene Katharina steht zwischen ihnen vor dem Thron. Ein Doppelbogen im Hintergrund gibt den Blick frei auf eine bergige Landschaft, ein Motiv, das bereits Pintoricchio verwendete.

a_2) Antonius Abbas und Paulus Eremita in der Wüste Thebais

Es ist, wie üblich, keine Wüste im heutigen Verständnis, in der das Geschehen stattfindet, sondern es türmt sich in der Bildmitte ein gewaltiges Felsmassiv auf.[3] Vor diesem Felsen, der als Klause dient und aus dem ein Ast herausragt - an dem Ast hängt das Antoniusglöckchen[4], das Attribut des Eremiten - sitzen die beiden Heiligen.

1) Siehe S. 88 sowie C.II.

2) Venturi, Bd. VII, 3, Fig. 843.

3) Es tritt bei dieser Lunette an die Stelle der Architektur.

4) Siehe S. 76.

Auf der linken Seite ist der heilige Antonius im dunklen Mönchsgewand wiedergegeben. Er hält zusammen mit Paulus das noch nicht geteilte Brot, das ihnen der übergroß dargestellte Rabe - Attribut des Paulus - gebracht hat. Neben Paulus stehen zwei Männer, vielleicht Schüler, die das Geschehen verfolgen.

Von links treten drei Teufelinnen in langen, wallenden, mit Ornamenten verzierten Gewändern auf Antonius zu. Mit ihren Hörnern, den Fledermausflügeln und den Vogelkrallen sind sie die personifizierte Versuchung der Heiligen.[1)]

a_3) Heimsuchung (Lukas, 1,39 - 56)[2)]

Vor einer zweistockigen Arkadenarchitektur begegnen sich Maria und Elisabeth in inniger Umarmung unter freiem Himmel. Maria wird von Josef begleitet. Er steht neben ihr

---

(Anm. 4 von S. 75):
"L'attribut des ermits qui s'en servaient pour repousser les attaques des démones, effrayés par le bruit des clochettes comme par la lumière des cièrges." (Louis Réau, Iconographie de L'art chrétien, Paris 1955, Bd. 3,1, S. 1o5).

1) Die Vita des Antonius wurde von Athanasius in der PG, a.a.O., Bd. 26, Sp. 837 - 976, verfaßt. "Seine Vita wurde um 37o vom hl. Athanasius geschrieben und 388 von Evagrius von Antiochia ins Lateinische übersetzt. Diese Übersetzung diente zusammen mit der Vita Pauli des Hieronymus den 'Vitae Patrum', einer Kompilation des 6. Jahrhunderts, als Grundlage, die sich bis ins Spätmittelalter großer Beliebtheit erfreute, zahlreiche Übersetzungen erlebte und auch in das 'Speculum historale' des Vinzenz von Beauvais und besonders in die Legenda aurea Aufnahme fand." (Hans Aurenhammer, Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, 1967, S. 158). Siehe auch LcI, a.a.O., Bd. 5, Sp. 2o5.

Die Vita des Paulus wurde, wie oben erwähnt, von S. Eusebius Hieronymus zwischen 374 und 375 (LcI, a.a.O., Bd. 8, Sp. 149 u. 374 - 379) geschrieben. Siehe PG, a.a.O., Bd. 23, Sp. 2o und 25/26.)

2) Siehe auch Georgius Pisida, Diaconus Constanti napolitanus. Hymnus Acathistus, in: PG, a.a.O., Bd. 92, Sp. 1338.

auf seinen Stab gestützt und ist nicht am Geschehen beteiligt, das ihre Begleiter aufmerksam betrachten.[1)]

Pintoricchio wählte für das Haus des Zacharias eine reich dekorierte zweigeschossige Arkadenhalle. Ihre Bögen ruhen auf massiven, mit Groteskenornamenten verzierten Pilastern mit abgetreppten Kapitellen. Der Pilaster rechts von Maria trägt die kleine Inschrift: ALEX. Das obere Stockwerk der Arkadenhalle, die von einem breiten Sims abgeschlossen wird, ist von der Lunettenrahmung überschnitten.

Links am Bildrand erhebt sich die bewachsene Ruine einer antiken Architektur. Rechts unter den Arkaden steht Zacharias inmitten einer Schar junger und alter Frauen und liest in einem Buch. Pintoricchio hat die Szene etwas ausgeweitet; die teils sitzenden, teils stehenden Frauen verrichten häusliche Arbeiten: sie spinnen und sticken; im Vordergrund sitzt ein Knabe und spielt mit einem Hund.

Dieses Geschehen der Begegnung von Maria und Elisabeth ist zum Hintergrund durch einen niederen Zaun, wie bei einem Hortus conclusus, abgegrenzt, hinter dem ein Mann und eine Frau gehen.

Die Frau trägt ein Kind auf dem Rücken, und die Szene mutet so wie eine Anspielung Pintoricchios auf die kommende Flucht von Maria und Josef nach Ägypten an.[2)]

---

1) Eine Frau, die sehr stark an die Frauentypen des Ghirlandajo erinnert, hebt sich durch ihre Haltung von der Gruppe besonders ab. Sie trägt einen Korb auf dem Kopf und schreitet stark aus in ihrem wallenden Gewand. Vor ihr läuft ein kleines Kind.

2) Vielleicht soll die Darstellung auch als ein Abschied der Maria von Elisabeth, der eine Reise über das Gebirge bevorsteht, gemeint sein. Weniger überzeugt die These von N. Randolph Parks, On the meaning of Pinturicchio's Sala dei Santi. In: Art History, Vol. 2, No. 3, September 1979, Anm. 8. Er sieht in der Gruppe eine Darstellung von Elisabeth, Zacharias und Johannes dem Täufer.

a_4) Martyrium des heiligen Sebastian[1)]

In einer hügeligen Landschaft, an deren Himmel Wolken aufgezogen sind, befindet sich der Heilige. Er steht auf einem Sockel, an eine Säule gebunden, in der Mitte des Bildfeldes auf dem als "Erhöhung" interpretierten Scheitel des Fensterbogens.

Sebastian blickt zu dem Engel empor, der am Himmel erscheint. Sein nackter, nur mit einem Lendentuch bekleideter Körper wird von Pfeilen durchbohrt. Der Höhepunkt des Martyriums ist gegeben. Diese Darstellung des Heiligen im Kontrapost läßt ein genaues Studium des menschlichen Körpers erkennen.[2)] Hinter der Säule erhebt sich das Fragment einer Backsteinmauer, in deren Fensteröffnung eine Eule sitzt.[3)]

Neben dem Heiligen liegen am Boden die Fragmente antiker Architektur. Diese Stücke, die sehr genau geschildert sind, zeugen von Pintoricchios großem Interesse an den ausgegrabenen Funden der Stadt.[4)]

---

1) Zur Vita des Sebastian siehe Patrologia Latina, ed. J.-P. Migne, Paris 1878 - 189o, Bd. 17, Sp. 1148 und Appendix, Sp. 1113. - Zur Quellenliteratur siehe den ausführlichen Bericht in Bibl. SS., a.a.O., Bd. 11, Sp. 776 ff., zur Autorschaft der Passio; ebenda, Bd. 11, Sp. 777.

2) Die Äußerung von Réau zum Bildnis des Sebastian: "La Renaissance l'a adopté parceque son martyre était un prétexte commode pour glorifier la beauté du corps nu ..." (Réau, a.a.O., 1958, Bd. 3,3, S. 1192) trifft auch auf sie zu.

3) Sie wird im allgemeinen bei der "Geißelung Christi" mit dargestellt (so z.B. auf der "Flagellazione" des A. Solari, detto Bramantino in der Pinacoteca in S. Paolo fuori le mura, Rom), und Pintoricchio hat sie hier, analog auf das Geschehen des Martyriums des Sebastian übertragen. Möglicherweise soll sie auf die Person Jesu hinweisen, da sie nach dem Physiologus als Christussymbol galt Siehe hierzu Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, München 1973, Bd. VI, Sp. 274.

4) Sie bedeuten möglicherweise "la fine del mondo pagano, vinto dalla fede di Cristo, invano perseguitata" (Redig de Campos, a.a.O., 1967, S. 27).
(Forts. d. Anm. auf S. 79)

Der Heilige wird von den Männern, die sich am rechten und linken Bildrand gruppieren, mit Pfeilen beschossen. Ein älterer Mann - wohl ihr Anführer -, der in einem langen, gebauschten Gewand am Boden hockt, fällt unter ihnen besonders auf.

Im Hintergrund des Bildfeldes hat Pintoricchio, ebenso wie auf der gegenüberliegenden Lunette mit der "Disputation der heiligen Katharina", ein Monument Roms, das teilweise zerstörte Colosseum, dargestellt.

Daneben liegt auf dem Hügel, der allgemein als der Palatin angesehen wird[1], eine Kirche mit langem Schiff, anschliessender Apsis und einem seitlichen Glockenturm. Neben der Kirche steht eine Tempelruine mit den Bruchstücken einer Backsteinmauer.[2]

a_5) Susanna und die beiden Alten
(Ezechiel 14; 14,2o und 28.3)[3]

Susanna wird von den Männern in dem eingezäunten Garten ihres Mannes Joachim überrascht und bedrängt.

(Forts. d. Anm. 4 von S. 78):
Vielleicht ist hierbei an einen Einfluß Mantegnas (Camera degli Sposi, Mantua, Palazzo Ducale, 1474 oder Hl. Sebastian, Paris, Louvre, um 148o) zu denken, der hier ebenfalls antike Architekturfragmente wiedergab.

1) Ehrle/Stevenson, a.a.O., 1897, S. 68; Ricco, a.a.O., S. 164.

2) Ricci, a.a.O., 19o2, S. 165, und Pastor, a.a.O., 1924, Bd. 3,1, S. 649, sprechen sich für eine Identifizierung dieser Kirche mit S. Sebastiano aus. Dafür spricht, abgesehen von der Bezugnahme auf den hier wiedergegebenen Heiligen, die Anbringung des Rundfensters über der Apsis. Es ist bei Pintoricchio ebenso dargestellt. S. Sebastiano hatte allerdings eine auf sechs Säulen ruhende Vorhalle, die bei Pintoricchio an die Langhausfassade versetzt wäre. Die Lage des Turmes stimmt auf keinen Fall mit der Wiedergabe auf dem Fresko überein.

3) Zur Legenda der Susanna siehe Augustinus, in: PL, a.a.O., Bd. 39, Sp. 15o1 ff., und Asterius, in: PG, a.a.O., Bd. 4o, Sp. 475 ff.. Zur Quellenlage siehe ferner: EC, a.a.O., Bd. XI, Sp. 159o ff..

Auf einer einem Paradiesgarten gleichenden Wiese befinden sich ein Reh, ein Hirsch, mehrere Hasen und ein Affe. In ihrer Mitte steht ein die Personengruppe überragender Brunnen. Er hat ein sechseckiges Becken und einen hohen Kandelaberaufbau, der zwei Brunnenschalen trägt. Auf der unteren Schale knien Putti, die Füllhörner im Arm halten, und oben, zur Bekrönung des Brunnens, steht ein Putto mit einem großen Fisch. Der ganze Brunnen ist in stark plastischem Stuckrelief gearbeitet und mit reichen Ornamenten geschmückt.

Im Hintergrund spielt sich das Geschehen weiter ab: links wird Susanna von einer Schar bewaffneter Männer zur Steinigung abgeführt[1], auf der rechten Seite werden die beiden nackten Alten, die zusammengebunden sind, zur Strafe gesteinigt.

a_6) Flucht der heiligen Barbara[2]

Inmitten einer Wiese steht ein hoher rechteckiger Turm, dessen Sockel an eine Festungsarchitektur denken läßt. Breite Stuckbänder fassen die Kanten des Turmes ein, gliedern ihn vertikal und rahmen die drei Fenster[3] und die Tür.

---

1) Ricci (a.a.O., 19o2, S. 167) sieht in dem kleinen Knaben Daniel, der herbeieilte, um die Unschuld der Susanna, der Tochter Israels, zu beteuern.

2) Zur Quellenlage siehe Bibl. SS., a.a.O., Bd. 2, Sp. 76o ff. Die "Vita" und "Passio" der Barbara sind nicht durch zeitgenössische historische Quellen belegt. Die frühesten erhaltenen Manuskripte stammen aus dem 9. Jahrhundert: Simon Metaphrastes, Certamen s. Barbarae, in: PG, a.a.O., Bd. 116, Sp. 3o1 - 316, und Joh. von Damaskus, Eukomion auf die hl. Barbara, in: PG, a.a.O., Bd. 96, Sp. 781 - 814 ff. (nach LcI, a.a.O., Bd. 5, Sp. 3o4).

3) LcI, a.a.O., Bd. 5, Sp. 3o4. Siehe auch PG, a.a.O., Bd. 116, Sp. 3o3: "Habebat ergo turris virginem, quae aedificata erat super fundamentum fidei, et conservabatur ad hoc, ut esset salus multorum."

Durch einen Spalt an der Flanke des Turmes ist die heilige Barbara ins Freie geeilt. Sie hat die Hände zum Gebet gefaltet und blickt zum Himmel empor. Ihr Vater sucht sie mit dem Schwert in der Hand, gefolgt von zwei Kriegern. Er läuft in eine andere Richtung und sieht seine Tochter offenbar nicht.

Pintoricchio hat auch hier, ebenso wie auf dem Fresko der "Heiligen Susanna", drei Szenen einer Legende zusammen dargestellt: auf der linken Seite im Hintergrund wird in einer kleinfigurigen Schilderung das Geschehen fortgeführt; die Heilige flüchtet zusammen mit der heiligen Juliana, die am gleichen Tag das Martyrium erlitt.[1] Rechts im Hintergrund fragt der Vater einen Schafhirten nach seiner Tochter; dieser verrät sie und wird zur Strafe in Stein verwandelt.

a_7) Wahl der Heiligen

Unter welchem Aspekt wurden diese Lunettenfelder ausgewählt? Läßt sich eine Aussage machen, die über die ästhetisch begründeten Erklärungen von Ehrle/Stevenson[2] und die hypothetische Aussage Steinmanns, es seien die einzelnen Schutzheiligen der Borgia-Familie dargestellt[3], hinausgehen?

1) Siehe PG, a.a.O., Bd. 116, Sp. 31o/1: "Mulier autem quaedam pia, et timens Dominum, nomine Juliana, tunc conversans cum martyre, postquam admirabilia, quae in ea facta sunt, est intuita, et quemadmodum continuo plagae evanuerunt, Deo dans gloriam, et instar sororis cum martyre consentiens, seipsam praeparabat ad plagas et flagella." Siehe auch Bibl. SS., a.a.O., Bd. II, Sp. 76o.

2) Ehrle/Stevenson, a.a.O., 1897, S. 1o. Dort steht, daß die dem Pintoricchio vorgegebenen oder von ihm gewählten Heiligen die Möglichkeit böten, eine schöne Reihe von Bildern wiederzugeben. Man sei versucht zu glauben, daß die Heiligen weniger aufgrund einer besonderen Verehrung als vielmehr aus ästhetischem Anlaß ausgewählt wurden. Die Hl. Katharina und der Hl. Sebastian seien wie geschaffen für die großen Lunetten, und die Schilderungen in den anderen Bogenfeldern zeigten einen großen Bühneneffekt.

3) Siehe S. 82.

Eine Darstellung der Heiligen Katharina, Barbara, Sebastian und Antonius kommt im 15. Jahrhundert häufig vor.[1] Barbara und Katharina werden oftmals zusammen wiedergegeben, ebenso wie der heilige Sebastian und der heilige Antonius, die beide Pestheilige sind. Dies erklärt jedoch ihre Schilderung in diesem Zyklus nicht.

Drei der Heiligen, Katharina, Antonius und Paulus, wurden in Ägypten geboren.[2] Die anderen Heiligen entstammen jedoch nicht diesem Land[3], und die Darstellung der"Visitatio" fällt hierbei gänzlich aus dem Rahmen.

Auch das uns erhaltene Material der Humanisten am Hofe von Alexander VI. sowie die Eintragungen seines Zeremonienmeisters Burchardus sagen nichts über eine besondere Verehrung dieser Heiligen aus. So müssen wir von den uns gegebenen Darstellungen ausgehen und untersuchen, welche Bedeutung den Heiligen im jeweiligen Ambiente zukommen könnte, um zumindest einen Ansatz zur Lösung des Geheimnisses der Lunettenthematik anzubieten. Folgende Überlegungen werden zur Diskussion gestellt:

(Anm. 3 von S. 81):
Die Festtage dieser Heiligen scheinen, wie sich feststellen ließ, mit keinem der im Leben der Borgia-Familie bedeutsamen Tag, noch mit bestimmten Ereignissen im Leben des Papstes übereinzustimmen (Steinmann, a.a.O., 1898, S. 1o4). Siehe hierzu auch Parks (S. 296), der auf den Triumph von Granada, der am 25. November, dem Tag der Hl. Katharina, stattfand, hinweist. Anschliessend muß allerdings auch er feststellen: "but as to any specific date or event, in Alexander's life as pontiff or private individual which may have occasional that programme, I can shed no light" (3o3).

1) Alle diese Heiligen sind Mitglieder der Vierzehn Nothelfer-Gruppe. - Siehe LcI, a.a.O., Bd. 7, Sp. 29o. Siehe auch Saxl, a.a.O., 1957, S. 177.

2) Katharina kommt aus Alexandrien, Antonio aus Kome in Mittelägypten (siehe LcI, a.a.O., Bd. 5, Sp. 2o5), Paulus aus Theben in Oberägypten (Lexikon für Theologie und Kirche, Freiburg 1957 - 1968, Bd. 8, Sp. 214).

3) Sebastian stammt aus Narbonne, Susanna aus Babylonien und Barbara aus Nikomedien in der Türkei (siehe hierzu auch Bibl. SS., a.a.O., Bd. 2, Sp. 76o, wonach sie eher aus Ägypten komme).

Katharina vertritt vor dem Kaiser die christliche Lehre und versucht, ihn von dieser zu überzeugen. Die Heilige ist somit ein Symbol für die Verteidigung des christlichen Glaubens gegen die Heiden. Ergänzend hierzu wissen wir durch Metaphrastes[1], daß für Katharina die Götterlehre eine unglaubwürdige Fabel war - sie berief sich hierbei auch auf Homer, der seine eigenen Gottheiten in Erzählungen lächerlich gemacht hatte. Nach Katharina gab es nur einen Gott, den unsterblichen Schöpfer und Lenker des Universums (sie stützte sich hierbei auf Sokrates, Plato und Aristoteles) und Jesus Christus, den wahren Gott und wahren Menschen, der die Welt erlöste durch seinen Kreuzestod.

Aufgrund der Aussage in der Passio[2] darf sie deshalb nach der theologischen Lehre als Fürbitterin um die Erlösung aller durch die Auferstehung Christi[3] verstanden werden.

Gleichzeitig entsteht eine gedankliche Verbindung zu dem gegenüberliegenden Fresko des Martyriums des Sebastian, das hier möglicherweise als eine symbolische Christusdarstellung angesehen werden kann.[4]

Die Szene mit den beiden Heiligen Antonius und Paulus wird in ihrer Gesamtheit von Bedeutung sein.

Der Rabe bringt den beiden Heiligen das Brot. Dieser Vorgang erinnert an das Abendmahl und den Kreuztod Christi.

---

1) In: PG, a.a.O., Bd. 116, Sp. 279 ff.

2) Siehe PG, a.a.O., Bd. 116, Sp. 282, und Jacobus de Voragine, Legenda aurea, hrsg. von J.G.Th. Graesse, Osnabrück 1965, Kap. 172, 167, S. 789. Sowie LThK, a.a.O., Bd. 6, Sp. 6o/61.

3) Katharina gilt ferner als die Vertreterin des Wissens. Sie war in den sieben freien Künsten ausgebildet (PG, a.a.O., Bd. 116, Sp. 282 ff.). Diese Klugheit wurde ihr selbst von dem Kaiser zugestanden (ebenda, Sp. 283). -

Die an sich sehr interessante Aussage dürfte hier insofern nicht von ausschlaggebender Bedeutung sein, als die sieben freien Künste das Thema des nächsten Raumes sind.

4) Réau, a.a.O., Bd. 3,3, S. 1191.

Die eucharistische Feier[1] könnte deshalb symbolisch als eine Stärkung des christlichen Glaubens gegen die Versuchung durch den Dämon in Form der schönen Frauen aufgefaßt werden.[2]

Das Thema der Visitatio gehört, wie das der Susanna, abweichend von den bisherigen Szenen, dem Alten Testament an. Es kann jedoch gleichzeitig Bestandteil von Zyklen mit neutestamentlichen Darstellungen wie dem Marienleben und dem Leben Jesu sein.[3] Somit würde die Heimsuchung sehr gut zur Lunettenthematik der vorherigen Sala dei Misteri passen.

Welcher Sinn kommt dieser Szene in diesem sehr ungewöhnlichen thematischen Ambiente zu?

Die theologische Bedeutung der Heimsuchung liegt in der "ersten körperlich visuellen Erkenntnis der Menschwerdung Christi".[4] Elisabeth ist das erste irdische Wesen, das Maria als "Mutter ihres Herrn erkennt".[5]

Die Szene bildet also einen Hinweis auf die Erlösung durch Christus und auf die Erlangung des Heils für die gesamte Menschheit und verkörpert somit den Gedanken, der uns von den bisher behandelten Lunetten bereits bekannt ist.[6]

---

1) Siehe auch Aurenhammer, a.a.O., 1967, I, S. 161, der die Szene ebenfalls eucharistisch deutet.

2) Siehe hierzu S. Athanasius, in: PG, a.a.O., Bd. 26, Sp. 837 - 976, und S. Eusebius Hieronymus, in: PL, a.a.O., Bd. 23, Sp. 25 ff.

3) Wie etwa in Giottos Arenakapelle zu Padua, um 1305 oder im Freskenzyklus des Ugolino d'Ilario, 1357 - 64, in der Chorapsis des Doms von Orvieto. Siehe J. Lutz-P. Pedrizet, Speculum humanae Salvationis, 1904 - 1909, Kap. 45.

4) Zs. Urbach, Die Heimsuchung Mariae, ein Tafelbild des Meisters MS, in: Acta historiae artium 10, 1964, S. 78. Dieselbe Ansicht vertritt N. Randolph Parks, S. 293.

5) Urbach, a.a.O., 1964, S. 76.

6) "Schließlich liegt die theologisch-religiöse Bedeutung der Szene in dem Gnadenerweis, durch welchen Johannes (Forts. d. Anm. auf S. 85)

Sebastian hat, im Gegensatz zu den anderen Heiligen, sein Martyrium in Rom erlitten[1] und nimmt insofern in diesem Ambiente eine Sonderstellung ein. Er wird als dritter Patron von Rom, nach Petrus und Paulus, verehrt.[2] Unter Diokletian war er als Soldat an den Christenverfolgungen beteiligt gewesen, trat dann zum Christentum über und erlitt das Martyrium auf dem Marsfeld. Nach seiner Genesung setzte er sich für die Christen ein und hielt Diokletian die an diesen begangenen Grausamkeiten vor. Wir dürfen ihn deshalb als den Überwinder des Heidentums und aktiven Vertreter und Verteidiger des Christentums bzw. der Kirche sehen.[3]

Wenn im übrigen Sebastian als "verus Dei cultor"[4] bezeichnet wird, so ist diese Aussage insofern besonders interessant, als sein Martyrium gegenüber dem Fresko mit der Aufschrift "Pacis cultori" angebracht ist und deshalb auch thematisch als dessen Pendant angesehen werden kann.[5]

Sebastian, der Überwinder des Heidentums und Vertreter und Verteidiger des Christentums, mag ferner, wie bereits erwähnt, in seinem Martyrium für Christus stehen, da seine fünf Verletzungen mit denen Christi verglichen werden.[6]

(Forts. d. Anm. 6 von S. 84):
der Täufer ... schon im Mutterleib geheiligt und von der Erbsünde erlöst wird. Sowohl in der theologischen Literatur, wie auch in der darstellenden Kunst, ist Johannes der Täufer als Bindeglied zwischen dem Alten und Neuen Testament der letzte Prophet und zugleich der erste Märtyrer." (Urbach, a.a.O., 1964, S. 75). Diese Aussage läßt an die anderen hier im Raum dargestellten Märtyrer denken.

1) Siehe Ambrosius, in: PL, a.a.O., Bd. 15, Sp. 1574 ff.

2) Bibl. SS., a.a.O., Bd. 11, Sp. 784.

3) Siehe Ambrosius, in: PL, a.a.O., Bd. 17, Sp. 1113 und 1149.

4) PL, a.a.O., Bd. 17, Sp. 1113.

5) Beide, Katharina und Sebastian, hielten eine Rede an einen Herrscher, um ihn zum Christentum zu bekehren. Siehe Ambrosius, in: PL, a.a.O., Bd. 17, Anhang Sp. 1148.

6) Siehe S. 83 , Anm. 4.

Susanna ist die "Figura" der christlichen Ecclesia[1], die zwischen den feindlichen Völkern steht und somit ein Zeugnis für die Bedrohung der Kirche abgibt.[2]

Diese Deutung wird durch die Darstellung des Hasen unterstützt, der u.a. den verfolgten, in Christus Zuflucht suchenden Menschen verkörpert.[3]

Gleichzeitig tritt die Heilige jedoch in ihrem standhaften Verhalten und in ihrem Bekennen zu Gott[4] - trotz aller Anschuldigungen dokumentiert sie "die innere Beziehung des Menschen zu Gott und Jenseits und die christliche Auferstehungsgewißheit"[5] - als die Vertreterin des Glaubens auf.[6]

Susanna kommt außerdem eine zweite, wesentliche Bedeutung zu. Aufgrund der Bedrohung durch die Alten ist sie nach der patristischen Auffassung das Sinnbild für Keuschheit und Tugend.[7]

In diesem Zusammenhang erhält noch eine andere Bedeutung des Hasen Gewicht: er verkörpert die Luxuria[8] ebenso wie

1) Ebenso interpretiert von Parks, a.a.O., S. 294, der diese Szene mit der "Heimsuchung" in Verbindung setzt: "The visitation and Susanna frescoes complement each other at this level of meaning: they are pendant in their location opposite each other and in their significance one rendering the other in more understandable terms." (S. 295).

2) Siehe auch Réau: " ... elle devient, comme la vierge, le symbole de l'Eglise. Les deux vieillards, qui la columnient, sous l'image des Juifs et des Paiens qui persécutent l'Eglise." (a.a.O., Bd. 2,1, S. 394).

3) Siehe Aug. Sermo 99, 6 (PL 38, Sp. 598). " ... Venit unus supplex peccator coopertus spinis tanquam hericius, et nimis timidus tanquam lepus. Sed petra est refugium hericiis (Psal. CIII,18) et leporibus. Venit ergo ad petram, invenit refugium, accipit auxilium."

4) Daniel 13, 34/35.

5) Siehe Augustinus, in: PL, a.a.O., Bd. 33, Sp. 55o ff.

6) Origenes, in: PG, a.a.O., Bd. 12, Sp. 241.

7) Siehe Augustinus, in: PL, a.a.O., Bd. 39, Sp. 15o5 ff. und 2o41. Ferner Clemens Alexandrinus Episcopus, in: PG, a.a.O., Bd. 8, Sp. 133o, und Ambrosius, in: PL, a.a.O., Bd. 16, Sp. 817.

8) Siehe LcI, Bd. 2, Sp. 224.

der Affe.[1] Beide Tiere sind ganz augenfällig den Männern zugeordnet. Eine andere, leider nicht belegte Deutung gibt Parks: " ... the garden ... refers to all the souls in the church; and the two Elders are likened to nations, Jewish and Gentile, hostile to the church ...".[2]

Die Barbara tritt als Verteidigerin und Vertreterin des christlichen Glaubens auf[3] und dokumentiert dies, indem sie in ihrem Turm ein drittes Fenster als Symbol der Trinität[4] einsetzen läßt.

Die Untersuchung macht wahrscheinlich, daß die Thematik der Lunetten einem zusammenfassenden Gedanken zugeordnet ist: der Erlösung durch Christus.[5]

Hierbei variiert der thematische Grundtenor von Lunette zu Lunette: Katharina tritt als die Verteidigerin des christlichen Glaubens auf und spricht von der Erlösung durch das Opfer Christi. Antonius und Paulus sind in ihrem Glauben der Versuchung ausgesetzt, die sie durch die Vergegenwärtigung des Kreuzestodes überwinden.

Das Geschehen der Heimsuchung mit dem Zusammentreffen von Elisabeth und Maria stellt als eine Erkenntnis der Menschwerdung Christi die Verkörperung des Erlösungsgedankens dar. Sebastian, der Überwinder des Heidentums, Vertreter und Verteidiger des Christentums, wird Christus gleichgesetzt. In seinem Opfertod wird das Leiden Christi gegenwärtig, ein Martyrium, das der Menschheit die Erlösung verspricht. Susanna, das Sinnbild für die Bedrohung der Kir-

---

1) Siehe Aug. Enarr. in Ps. 96, Sermo 18 (PL, a.a.O., Bd. 37, Sp. 1252).

2) Parks, a.a.O., S. 294/5.

3) PG, a.a.O., Bd. 116, Sp. 3o6 ff.

4) PG, a.a.O., Bd. 116, Sp. 3o6/7.

5) Die Auswahl dieser Szenen hat Saxl zu der Vermutung veranlaßt, in ihnen eine Verkörperung der sieben Tugenden zu sehen. Siehe S. 152.

che und gleichzeitig die Verteidigerin des Glaubens, ist in ihrer Standhaftigkeit von christlicher Auferstehungsgewißheit beseelt.

Durch Barbara, die als Verteidigerin und Vertreterin des christlichen Glaubens auftritt, wird auf die Trinität angespielt.

Die Heiligen, die als Verteidiger und Vertreter des christlichen Glaubens interpretiert werden müssen, finden bei Parks eine umgekehrte, nämlich passive Deutung. Nach ihm werden die hier dargestellten Heiligen durch Gott von ihrem Leiden erlöst.[1] Bei Parks steht also der Gnadenaspekt im Vordergrund, eine Auslegung, die meiner Meinung nach weder für die "Disputation" noch für "Antonius und Paulus" oder "Sebastian"[2] zutreffend ist.

Zu dieser hier von mir erörterten theologischen Bedeutungsebene, welche die gesamte Lunettenthematik der Sala dei Santi umfaßt, kommen weitere, nämlich die Zeit- und auftraggeberbezogene hinzu. Diese beiden werden allein in den Schilderungen der "Disputation der Hl. Katharina" und der "Heimsuchung" evident, die somit eine besondere Aussagekraft erhalten. Sie werden deshalb unter dem Gesichtspunkt des historischen Kontexts des Zyklus nochmals eingehend erörtert.

---

1) " ... saints delivered from tribulations ..." oder: " ... the Lord delivers His saints in time of difficulty" (S. 292). Siehe ferner S. 293 - 295, mit einer Erörterung der einzelnen Szenen.

2) " ... these are significantly not scenes of martyrdom ..." (S. 292).

b) Deckenprogramm

Ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen dem Wand- und Deckenprogramm wird zunächst nicht augenfällig, denn die oktogonalen Felder des Gurtbogens stellen, wie Schmarsow ermittelte[1], Szenen aus dem Mythos der Io dar.[2]

1) Zeus ist von der Schönheit der Io, Tochter des Inachos, angetan. Er bedrängt Io, die sich ihm zu entziehen versucht: Der junge Zeus eilt in wallendem Gewand auf Io zu und hält sie fest.

2) Hera entdeckt die Untreue ihres Mannes, der Io in eine Kuh verwandelt, um sie vor Hera zu schützen. Diese durchschaut den Schachzug und wünscht sich von ihrem Mann die Kuh als Geschenk: Hera, in einem langen, wallenden Gewand, steht Zeus gegenüber; sie weist mit der Hand auf die Kuh, die verwandelte Io. Diese steht neben Zeus und scheint Rede und Antwort zu fordern.

3) Zeus gewährt die Bitte und Hera gibt die Kuh dem vieläugigen Argos zur Aufsicht. Unterdessen schickt Zeus Hermes zu Argos, um die verwandelte Io zu befreien: Argos sitzt auf einem Baumstamm und hält die Arme auf einen Stab gestützt; sein ganzer Körper ist übersät mit Augen. Hinter Argos steht die verwandelte Io. Ihm gegenüber sitzt der listige Hermes und hält mit beiden Händen sein Instrument, durch dessen Musik er Argos einschläfern wird.

4) Hermes hat Argos überlistet und erschlägt ihn mit seinem Schwert: Hermes ist auf Argos zugetreten. Er hält

---

1) Schmarsow, a.a.O., 1882, S. 45: "An dem breiten Bogen, der die beiden Kreuzgewölbe scheidet, sind fünf achteckige Bildchen angebracht ... Daß die Geschichte der Io gemeint ist, die von Alters her mit Isis zusammengebracht wird, zeigt die unterste Darstellung rechts: wo wir den hundertäugigen Argos erkennen ...". Vgl. auch Saxl, a.a.O., 1957, S. 181/2.

2) Die Abfolge der Deckenthematik ist etwas problematisch. Vom Inhalt her erscheint es jedoch sinnvoll, mit dem Gurtbogen zu beginnen.

sein Schwert hoch erhoben, um den Vieläugigen zu töten, der am Boden liegt.

5) Hera hat indessen die Furien ausgesandt, um Io zu quälen. Diese kommt nach vielen durchstandenen Abenteuern nach Ägypten, wo sie ihre menschliche Gestalt wieder erhält und in die Königin Isis verwandelt wird: Io, nun Königin Isis, sitzt frontal auf einem Thronaufbau, der die Mitte des Feldes einnimmt. Sie hält das Zepter in der Hand. Rechts von ihr sitzt ein junger Mann und diesem gegenüber ein etwas älterer mit Bart.[1)]

Der Mythos setzt sich an den beiden Deckenfeldern in dem Zwickel vor dem Gurtbogen fort mit der

Vermählung des Osiris[2)]

Rechts neben einem Weihrauchständer stehen Osiris und Isis bei dem Hohepriester, der den Ritus vollzieht. Eine junge Frau tritt auf Isis zu und hält sie am Arm. Links stehen drei bewaffnete Männer, die durch Gesten auf das Geschehen der Vermählung hinweisen.

Osiris lehrt das Pflügen[3]

In einer Aedikula in der Mitte des Bildfeldes sitzt Osiris auf einem breiten Thronprospekt. Er hält das Zepter und weist auf den Mann unter ihm, der den Pflug mit den beiden

---

1) Zur Textherkunft siehe unten (These Giehlows) Johannes Annius (Giovanni Nanni), Antiquitatum variarum volumina. Parisiis 1515 (frühere Ausgabe: Rom 1498): Berosus, Liber XV, Fol. CXXV verso sowie Liber XV, Fol. CXXX VI recto sowie Liber XV, Fol. CXL recto.

2) Es ist ein umbrischer Osiris, den Pintoricchio wiedergibt. Er hat nichts gemein mit den ägyptischen Darstellungen des Osiris mit ungegliedertem Körper, wobei nur die Hände ausgreifen, um Geißel und Krummstab zu fassen, und der Atefkrone, die er auf dem Haupt trägt. Siehe auch Annius, a.a.O., 1515, Berosus, Liber II, VI, Fol. XX recto und Liber II, IX, Fol. XXVI verso und Liber XV, Fol. CXXV verso, wo er über Isis und die Vermählung mit Osiris berichtet.

3) Siehe hierzu Annius, a.a.O., 1515, Berosus, Liber XIII, Fol. XCIII verso sowie Liber II, IX, Fol. XXVI verso.

Stieren führt. Die Sockelinschrift erklärt das Geschehen:

"SVSCEPTO REGNO DO
CVIT. EGIPTIACOS. ARARE E
PRO DEO HABITUS."

Im Giebelmedaillon ist ein bekränzter Kopf dargestellt. Über der Aedikula befindet sich eine Tafel mit der Aufschrift "SPQR". Auf ihr steht Judith. Sie stützt den rechten Arm auf ein Schwert und hält in der Linken den Kopf des Holofernes.

Osiris lehrt den Weinanbau[1)]

Osiris gibt in Begleitung von drei Männern die Anweisungen für den Weinanbau, den zwei in der linken Bildhälfte dargestellte Männer betreiben.

Osiris lehrt das Früchtepflücken

König Osiris sitzt, wie auf dem gegenüberliegenden Feld, in einer Aedikula und lernt zwei Männer an, die Früchte vom Baum zu pflücken. Eine Tafel am Sockel kommentiert den Vorgang:

"LEGERE POMA A
B ARBORIBUS DO
CVIT."[2)]

Auch hier ist wie bei der Szene "Osiris lehrt das Pflügen" im Giebelmedaillon die Darstellung eines bekränzten Kopfes im Profil gegeben.[3)] Über der Aedikula steht David auf dem Haupt des Goliath.

---

1) Siehe Annius, a.a.O., 1515, Berosus, Liber II, IX, Fol. XXVI verso.

2) Über die Tätigkeiten des Osiris allgemein siehe Annius, a.a.O., 1515, Berosus, Liber VII, Fol. LXI recto + verso und Liber XV, Fol. CXXVII verso.

3) Möglicherweise Domitian, vgl. Harold Mattingly, Coins of the Roman Empire in the British Museum, Bd. 2, London 1966, Taf. 72, Nr. 11.

Die Mörder des Osiris[1)]

Osiris sitzt wehrlos am Boden, umgeben von vier Männern, die sich in heftiger Bewegung auf ihn stürzen. Unter ihnen ist sein Bruder Typhon, der ihn mit dem Schwert töten wird.

Isis errichtet eine Pyramide über dem Grab des Osiris[2)]

Der Leichnam der Osiris wurde in Stücke zerteilt und über ganz Ägypten verstreut. Isis sucht seine Körperteile zusammen und läßt eine Pyramide über seinem Grab errichten. Die Sockelinschrift berichtet darüber:

"VXOR EIVS MEMBRA
DISCERPTA TANDEM
INVENT QVIBVS SEPVLCRVM
CONSTITVIT"

In der Aedikula steht die reich mit Edelsteinen geschmückte Pyramide. Links am Boden liegen die Körperteile des Osiris. Isis hält seinen Kopf in den Händen. Sie ist sehr bewegt und blickt zu der Gruppe, die sich rechts der Aedikula befindet, hinüber.

Im Giebelmedaillon der Aedikula ist ein behelmter Kopf dargestellt. Obenauf steht ein nackter Mann, sicherlich Neptun, der einen Dreizack[3)] und einen Delphin[4)] hält. Parks hingegen interpretiert ihn als Theseus.[5)]

1) Siehe Annius, a.a.O., 1515, Berosus, Liber XV, Fol. CXXXVI recto.

2) Ebenda.

3) Siehe Annius, a.a.O., 1515, Berosus, Liber XV, Fol. CXII. Die gleichen Attribute finden wir bei den Neptundarstellungen des Nicoletto da Modena (Schaffenszeit 1500 - 1512); (Arthur M. Hind, Early Italian Engraving, London 1948, Bd. 6, Abb. 643 und 647).

4) Attribut des Neptun; nach Plutarch, Isis und Osiris, Kap. 75.

5) Anm. 43: " ... he is not Neptune, but his son". Die hier gegebenen Attribute sprechen allerdings dagegen, was Parks damit erklärt, daß "Theseus" die "attributes of his father" trage. Hiermit stellt er sich in Gegensatz zu Plutarch.

Die Erscheinung des Apis

Rechts neben der Pyramide steht ein reich geschmückter Stier, das lebende Abbild des Gottes Osiris. Aus einem niederen Opferaltar hinter ihm steigen die Flammen empor. Eine Dreiergruppe ist in Andacht vor der Gottheit versunken. Links am Bildrand steht eine kleine arm- und beinlose Skulptur. Neben ihr liegen zwei gekreuzte Schilder, hinter denen Fackeln brennen.

Apis wird zur Prozession getragen[1)]

Die Inschrift weist darauf hin:

"SACRA NO PRIVS INIT
IABANT QZ POPVLO
O SENSVM BOVEM ASCEN
DERENT"[2)]

Die Aedikula, in der auf einem Sockel die Stierplastik steht, wird von vier Männern getragen. Diesen voraus laufen zwei Knaben; einer von ihnen bläst ein Horn, an dem ein Wimpel mit der Borgia-Strahlenkrone hängt.

Im Giebelmedaillon ist die Darstellung eines jungen, behelmten Kriegers gegeben. Obenauf steht breitbeinig der nackte Herkules.[3)] Er hat um seinen Kopf das Löwenfell mit dem geöffneten Maul gebunden.

b_1) Interpretation des Deckenprogramms

Die Thematik der Decke gibt trotz der eingehenden Analyse Saxls[4)] nach wie vor Rätsel auf, doch lassen sich zu dessen Lösung einzelne Ergänzungen beitragen.

---

1) Siehe Annius, a.a.O., 1515, Berosus, Liber XV, CXXXVI recto.

2) Q-Quam; Sensum - Ostensum.

3) Siehe Annius, a.a.O., 1515, Berosus, Liber II, IX, XXVI verso und Liber II, IX, Fol. XXVII recto und Liber VII, Fol. LXVII verso, Fol. LXXXVIII verso.

4) Siehe S. 94.

Was ist über diese Deckenthematik bekannt? Giehlow, der sich im Rahmen einer Analyse des humanistischen Wissensstandes der Hieroglyphenkunde mit der Decke der Sala dei Santi beschäftigte, hat festgestellt, daß das literarische Programm zu diesen Szenen mit großer Wahrscheinlichkeit von dem Humanisten Annio da Viterbo (1432 - 1502), einem vertrauten Sekretär von Alexander VI., zusammengestellt worden war.[1] Darauf deute, so Giehlow, "die innere Übereinstimmung der Deckengemälde mit den genealogischen Studien des Annius"[2] hin.

Bei diesen Studien des Annius handelt es sich um die Commentaria de Antiquitatibus[3], die 1498 veröffentlicht wurden, jedoch vor der Wahl Papst Alexanders VI. - 1492 - entstanden sind.[4] Die Ausgabe enthält die Kommentare zu

---

(Anm. 4 von S. 93):
"To recognize these new elements and to assess their importance is as intriguing as it is difficult. It will lead us into the realm of astrology and classical myths, and even further back into the strange world of Egyptian animal worship which had fascinated old Herodotus and the Roman travellers, and which still presents of many difficulties to the modern mind." Saxl, a.a.O., 1957, S. 178. Er unterteilt (siehe S. 182/3) die Gewölbethematik folgendermaßen: Die Szenen von der "Vermählung des Osiris" bis "Osiris lehrt das Früchtepflücken" zeigen Osiris als den friedlichen Herrscher (Friesensfürsten). Am anderen Gewölbe wird die "Ermordung des Osiris" geschildert. Es folgt seine Wiederkehr in der Gestalt des Apis, der von den Ägyptern als ein Gott verehrt wird. Daran schließt sich die Identifizierung des Wappentieres der Borgia (Stier) mit jenem Apis an. Saxl schließt mit der These: "It is perhaps not going too far to associate the ceremonial carrying of the animal for worship with the Pope's appearance, raised and carried on his chair, when he shows himself to the people." (S. 183).

1) Karl Giehlow, Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Renaissance, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 32, 1915. Siehe auch Ragna Enking, Der Apis-Altar des Johann Melchior Dinglinger, Glückstadt 1939, S. 8. - Sie gibt einen kurzgefaßten Literaturüberblick.

2) Ebenda S. 44.

3) Annius, a.a.O., 1515.

4) Siehe hierzuGiehlow, a.a.O., 1915, S. 43, der den Nachweis erbrachte.

"gefälschten" antiken Autoren.[1] Annio gab vor, die Texte, die bis dahin als verloren galten, wiedergefunden zu haben. Nach der Wahl von Alexander VI. wurden die "Quaestiones Anniae" und die "Institutiones de aequivocis" beigefügt.[2]

Die Interpretation Giehlows geht dahin, daß die Szenen aus der Osiris-Vita sich "nicht auf den Osiris der griechisch-ägyptischen Mythe, sondern auf die von Annius in den Schriften des 'Berosus' entdeckte historische Figur des Ägypterkönigs Osiris, des Sohnes des Saturnus Camesis, des Gemahls der Io-Isis, des Bruders des Nilus Oceanus, des Vaters des Hercules Aegyptius, also, wie das Wappen andeutet, des Urahnen des Hauses Borgia" bezögen. Osiris eroberte die Welt, kam nach Italien und vertrieb die Giganten. Er lehrte die Italiener den Acker- und Weinanbau und übergab dann die Herrschaft über Land und See seinen italienischen Nachfolgern.[3]

---

1) Pietro Crinito (1465 - 1505) stellte wohl als erster eine Fälschung fest. Seine Veröffentlichung: P. Riccio (gen. Crinito) "Commentarii de honesta disciplina" erschien 1504 in Florenz. Siehe ebenda: Lib. XXIV, cap. XII, S. 360.X. - Siehe ferner Enking, a.a.O., S. 10 ff., die erkannt hat, daß die "fünf" Bücher des 'Berosius' inhaltlich Teile aus Diodor sind, erläutert durch Diodor selbst, und zwar manchmal mit wörtlicher Übereinstimmung von Text und Kommentar ... Und bei Diodor steht die ganze Geschichte von Osiris, Isis und Hercules Aegyptiacus so wie Pintoricchio sie gemalt hat. Enking kommt zu dem Schluß: " ... man muß die Einstellung zu Nanni ändern. Sein 'Berosus' ist kein Produkt einer bewußt fälschenden Schreibtischarbeit, sondern das Ergebnis des üblichen Überschwanges, der die Renaissancegelehrten erfaßte, wenn ein neues Manuskript in ihre Hände fiel." Siehe hierzu Diodorus of Sicily, Bibliotheca, I, 14; ed. C.H. Oldfather, 1933, Bd. 1.

Parks, Anm. 36: " ... certain details of the executed scenes indicate an acquitance with all three sources" (Diodorus, Plutarch, Tibullus). Siehe ebenda S. 300.

2) Giehlow, a.a.O., 1915, S. 44.

3) Giehlow, a.a.O., 1915, S. 45. - Siehe Annius, a.a.O., 1515, Fol. XXVI verso: "Osiris ... docens ... tauros domesticare ad aratrum ... unde Apis unum ex cognominibus habuit." Fol. CXII: Stammbaum, Fol. CXXXIII: Anwesenheit des Osiris in Italien, Fol. CXXXVII: Hercules Aegyptius, Fol. XXVII: Oceanus. Siehe hierzu auch Saxl, a.a.O., 1957, S. 182.
(Forts. d. Anm. auf S. 96)

Für die Herleitung der Verse der Gewölbezone, die das Geschehen erläutern, fand Giehlow die Stellen im Kommentar des Annius zum 5. Buch des durch Berosus zitierten Tibullverses.[1)]

Wie sich in diesem Zusammenhang feststellen ließ, war Annius im "Berosus" zunächst allgemein an dem ägyptischen König Osiris und dessen Beziehung zu Italien interessiert. Er stellte nämlich für die Farnese ebenfalls eine Ableitung von Osiris her: "Another of his works, already completed in February 1491 and now lost but for a few fragments, dealt with the illustrious men of Viterbo, its historical reliability being shown by his making the Farnese family descend from Osiris and be brought to Tuscany by prince Tyrrhenus ... Only a fraction of the writings of Annio has reached us. This also includes two tracts in which he expounded his epigraphic discoveries and the Alexandrina Lucubratio, which he dedicated in 1495 to Cardinal Alessandro Farnese, the future Pope Paul III., for which he had selected the very ambitious theme of the Origins of Italy."[2)] Erst später, in den "De Aequivocis",

---

(Forts. d. Anm. 3 von S. 95):
Annius hatte das Relief der Osirissäule, "das erst in dem später nach der Wahl Alexanders abgefaßten Theil der Commentare beschrieben wird" (Giehlow, a.a.O., 1915, S. 46), zur Zeit der Programmgestaltung der Sala dei Santi noch nicht gefälscht. Dieser Text der Säule gibt im nachhinein den Inhalt der Decke wieder: "Sum Osiris rex Juppiter iustus, qui universo imperavi orbi et profectus cum musis praecipue Sais Xantho prope Italiam veni scilicet ad fontes Danubi. Sum Osiris rex, qui evocatis ab Italis contra appressores Italici imperii festinus occurri oppressoresque a duabus partibus Italiae aggressus devici deque illis triumphavi. Sum Osiris qui docui Italos arare, serere, putare, vinitare, vinum, conficere et eis duos reliqui custodes imperii mari et terra nepotes meos." (Annius, a.a.O., 1515, Buch 2, Fol. XXVI u. ff.) Zu weiteren Ausgrabungen der von Annius gefälschten Stücke siehe Enking, a.a.O., 1939, S. 9 ff.

1) Giehlow, a.a.O., 1915, S. 45. Siehe hierzu Tibull, Ed. J.P. Postgate, Loeb Classical Library, 1912.

2) Roberte Weiss, The spread of Italian humanism, London 1964, S. 126.

im Bewußtsein, daß Alexander VI. Papst war, konnte er dann direkte Bezüge aufzeigen.

Die Io-Thematik des Gurtbogens ist wahrscheinlich " ... als eine Verherrlichung der ... Stammutter der Borgias aufzufassen", während "die Darstellung der Isis als Gesetzgeberin und Richterin in Ägypten ... hier (als) eine ägyptische Io-Isis im Sinne des Annius gemeint ist".[1] Argos und Merkur fallen aus dem Rahmen, da sie dem Sagenbereich der griechischen Io angehören. Giehlow vermutet, daß "das freie Walten der Phantasie des Annius bei der Herstellung seiner Genealogien ... den Argus und den Mercurius eine besondere Episode im Leben seiner ägyptischen Io-Isis spielen ließ. In den Commentaren deutet darauf eine Stelle des Festus, wonach Isis (gleich Ceres) auf einer Rinderweide, dem Campus Argeus, bei ihrer Ankunft in Italien landete. Eine Folge dieser Auffassung ist, daß die Figuren auf den Aedicolen, die Schmarsow als Judith, David mit Goliath, Neptun und Hercules beschreibt, auch mit dem Osiris in Verbindung stehen dürften. Darnach scheint der Hercules wohl sein Sohn, der Neptun sein Bruder, so auch der Goliath der Typhon und vielleicht die Judith die den Osiris rächende Gattin zu sein."[2]

Die von Giehlow gemachten großartigen Aussagen zur Deutung der Deckenthematik sind im großen Ganzen überzeugend. Man muß sich im klaren sein, daß unser heutiges historisches Wissen über die ägyptische Mythologie sehr stark von dem des 15. Jahrhunderts divergiert und daß von daher die inhaltlichen Abweichungen am Deckenprogramm zu erklären sind.

Meine Kritik an dieser Auslegung setzt deshalb nur an folgendem Punkt an: Gegen Giehlows Hypothese einer Gleichstellung der Judith mit Isis spricht, daß Judith den Holofernes tötete und, wie David, Israel rettete, während Isis ein Beispiel der Gattenliebe darstellt.

---

1) Giehlow, a.a.O., 1915, S. 45.

2) Ebenda.

Goliath mit Typhon gleichzusetzen, ist insofern verwunderlich, als Goliath von David umgebracht wurde, während Typhon den Osiris tötete. Somit würde eine Umkehrung vorgenommen, indem einmal der Ermordete und zum anderen der Mörder dargestellt wird.

Die Wiedergabe von Judith und David ließe sich jedoch weitaus sinnvoller im Sinne einer theologisch-religiösen Interpretation begründen.

Parks Interpretation des Deckenprogramms ist insofern interessant, als nach ihm "the role of Osiris as the great deliverer of mankind ..." dargestellt ist, "accented by the four statues surmounting his various thrones and conveyances. They represent heroes and heroines, two Jewish and two Greek, who saved their people in time of distress - namely, Judith and David, Hercules and Theseus".[1] Seine Deutung des "Neptun-Theseus" scheint mir dennoch, wie bereits erwähnt (S. 92), nicht überzeugend zu sein.

c) Verbindung zwischen Lunetten- und Deckenthematik

Die Szene der Heimsuchung, auf welcher Josef mit anwesend ist, wird der Hl. Susanna gegenübergestellt. Beide, Josef und Susanna, gelten als ein Sinnbild der Keuschheit - wie die zahlreichen Stellen in den patristischen Schriften belegen.[2] Somit werden die beiden Lunetten in ihrer Aussage miteinander verbunden.

1) Parks, a.a.O., S. 298.

2) "...Vis scire qui sint ii qui seipsos castraverunt propter regnum coelorum? Joseph propter regnum coloerum sese castravit; cum enim a domina sua in cubiculo teneretur, nemoque adesset, illa vim inferente ut lasciviem suam satiaret, ipse sese castravit, ejus scilicet voluntati non obtemperando, idipsum quoque beata Susanna fecit, cum sola in horto deprehensa fuit a duobus senioribus, adulterio cum illa misceri conantibus (improbi senes ac Danino perosi) ..." (Athanasius, in: PG, a.a.O., Bd. 27, Sp. 1351). Siehe ferner: Eusebius, in: PG, a.a.O., Bd. 23, Sp. 155; Asterius, in: PG, a.a.O., Bd. 4o, Sp. 475, und Augustinus, in: PL, a.a.O., Bd. 39, Sp. 15o7 ff. Ferner Réau, a.a.O., 1956, Bd. 2,1, S. 394, und nicht zuletzt Daniel 13, 6o.

Erinnert man sich weiter, daß die Rückkehr der Judith mit dem Kopf des Holofernes nach Bethulia eine Präfiguration dieses Ereignisses ist[1], und stellt man fest, daß am Deckenfeld über der Heimsuchung auf der Aedikula Judith mit dem Kopf des Holofernes wiedergegeben ist, so wird deutlich, daß hier ein direkter Zusammenhang zwischen der Decken- und Lunettenthematik besteht: die Tat der Judith ist auf das unter ihr geschilderte Geschehen zu beziehen und die Heimsuchung erweist sich deshalb als ein fester Bestandteil der Zyklusthematik dieses Raumes.[2]

Eine typologische Entsprechung läßt sich nicht nur in der Gegenüberstellung der beiden Geschehnisse, sondern auch direkt zwischen den beiden Frauen Maria und Judith nachvollziehen. Judith wird unter dem Gesichtspunkt der Sanctimonia, d.h. der Keuschheit und der Demut, von der Kirche als Vorbild bzw. Präfiguration Mariens betrachtet.[3] Im Speculum humanae salvationis erkennt Maria unter dem Kreuz, daß der Tod Christi für die Menschheit gleich notwendig ist wie der des Holofernes für das jüdische Volk."[4]

Der Erlösungsgedanke wird also nicht nur im Lunetten-, sondern auch hier im Deckenprogramm angesprochen.

Er wird durch die Wiedergabe des David noch bekräftigt: "Wie Judiths Sieg über Holofernes als Vorbild für den Marias über den Satan gilt, so gilt Davids Kampf mit Goliath als Vorbild des Triumphes Christi über den Satan."[5] Die

---

1) Osias empfing Judith wie Elisabeth die Jungfrau als Besiegerin des Teufels. Siehe Judith 13,13. Ferner Réau, a.a.O., 1956, Bd, 2,2, S. 195.

2) Hierbei ist zu beachten, daß die Judith formal außerhalb des Geschehens der Deckensegel steht. Sie ist oben am Wimperg angebracht und kann deshalb, sowohl auf die Decken- wie auf die Lunettenthematik Bezug nehmend, aufgefaßt werden.

3) Siehe Judith, 9.13. - Ferner LThK, a.a.O., Bd. 5, S. 1179.

4) LcI, a.a.O., Bd. 2, S. 456.

5) Siehe S. 1oo.

beiden siegreichen Vertreter des AT, David mit dem Haupt des Goliath und Judith mit dem Haupt des Holofernes, werden miteinander in Beziehung gesetzt.[1)]

d) Formale Gestaltung

Es ist bedauerlich, daß die Gesamtwirkung der dekorativen Ausmalung dieses Raumes wegen der zerstörten Wandfreskierung nicht mehr so erfaßt werden kann wie dies in der Sala dei Misteri (von der Wandbespannung abgesehen) der Fall ist. Man darf allerdings davon ausgehen, daß der Künstler auch hier auf einen dekorativen Zusammenschluß der gesamten Ausmalung Wert gelegt und eine Verbindung zur Lunettenzone und zum Gewölbe gesucht hat.

In das dekorative System der Deckensegel sind figürlich-erzählende Darstellungen eingelassen. Ein reich ornamentiertes Band bildet die Rahmung der Deckenfelder und Lunetten und überzieht die Gewölbegrate. Es ist breit stukkiert und setzt sich aus zwei Bändern mit einem breiten Streifen in der Mitte zusammen, welchem ein Ornamentflechtband aufgelegt ist.

In den sich wiederholenden Zwischenräumen dieses linearen Ornamentmusters sind im Wechsel die Borgia-Krone und die Flammenzungen dargestellt. Bei der Rahmung der Lunetten ist zusätzlich, in ornamentaler Spielerei, rechts der Lunettenmitte das Vorderteil des Stieres und links, in Gegen-

---

(Anm. 5 von S. 99):
LcI, a.a.O., Bd. 1, S. 487. Karl Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, Freiburg 1928, Bd. 1, S. 29o. Siehe vor allem Augustinus, Enarr. I. in Ps. 33,4: In figura Christi David, sicut Golias in figura diaboli: et quod David prostravit Goliam, Christus est qui occidit diabolum; 1. Könige, 17.31 - 52. Siehe auch LcI, a.a.O., Bd. 2, S. 456.

1) I. Samuel 17,54. - Auf Parks Interpretation einer Verbindung zwischen Lunetten- und Deckenthematik, die er auf vorwiegend kirchenpolitischer Ebene sieht, wird weiter unten (C.II) eingegangen werden.

richtung, das Hinterteil gegeben im Wechsel mit einer intensiven Verschlingung des Ornamentbandes.

Im Zenit jedes Deckenfeldes ist das stukkierte päpstliche Wappen angebracht, umschlossen von dem Ring, den die Ornamentbänder der Gewölbegrate bilden und auf den in gleichmäßigen Abständen stukkierte Blütenknospen aufgesetzt sind.

Die Gründe der Gewölbesegel sind jeweils von einem Netzwerk griechischer Kreuze überzogen; in der Mitte sind die flachwinkligen Segel jeweils durch einen hohen schmalen Aufbau in der Art eines Kandelabers vertikal unterteilt. Er ist direkt an die Deckenfeldrahmung herangerückt, spaltet optisch den Geschehensverlauf und ist zugleich Bestandteil der formalen Deckengestaltung.

Im Gegensatz hierzu ist das Architekturversatzstück der spitzwinkligen Segel, das zwar auch das Feldzentrum einnimmt, Bestandteil der Bildthematik.

Die stukkierte und freskierte Dekoration des Gurtbogens ist in ihrer Aufteilung in kleine Felder, die von stark reliefierten Stegen gerahmt werden, im Gesamteindruck der Sala dei Misteri sehr ähnlich; variierend zu diesem Raum sind hier allerdings polygonale Bildfelder eingefügt.

Die sich stark verjüngenden Ausläufer des Kreuzgratgewölbes bilden die spitzbogige Rahmung der Lunetten. Sie werden gegen das untere Wandfeld durch ein reliefiertes Marmorgebälk[1] abgegrenzt. Das Gebälk besteht aus mehreren Bändern, die ornamentale und figürliche Motive tragen.

Unter einem Flechtband liegt ein Fries mit dem sich stetig wiederholenden Hauptelement der Borgia-Krone, deren Strahlen seitlich in Akanthusblättern auslaufen. Diese sind durch Stege miteinander verbunden, die in Volutenschwüngen enden. Auf die Ausläufer sind verschiedene Motive aus der

---

1) Der Künstler dieses Frieses ist nicht bekannt. Nach Redig de Campos, a.a.O., 1967, S. 29, "sembra rivelare .. la mano di un indegno seguace di Mino da Fiesole".

Pflanzen-[1] und Tierwelt[2] aufgesetzt. Oftmals sind auch Gefäße wiedergegeben.[3] Ferner sind Elemente dargestellt, die teilweise dem menschlichen Bereich entstammen.[4]

Auf einen Eierstab folgt dann ein etwas breiterer Streifen als der oben beschriebene mit den Darstellungen der Borgia-Krone. Dieser Streifen trägt wieder figürliche Motive. Hauptelement sind die sich ständig wiederholenden, einander zugekehrten Stiere.[5] Sie sind im Stehen wiedergegeben und haben eine stets differierende Kopf- und Beinhaltung, entsprechend dem Objekt, dem sie zugeordnet sind. Es handelt sich hierbei um verschiedenartige kleinteilige Gegenstände, so Gefäße[6] und Musikinstrumente[7], aber auch Putti.[8]

---

1) Akanthusblätter, hohe schmale Blätter mit einfacher Form, geschlossene und geöffnete Blüten, ganze Blattgebilde, die schmal oder voll ausladend, niedrig oder hoch sind. Es werden ferner Ähren und eine Eichel in Verbindung mit einem Blatt gegeben.

2) Ein Adler, der oftmals und verschiedenartig dargestellt wird, oder ein anderer Vogel mit einer Blüte; einander zugewandte, greifenartige Gebilde, eine Muschel, die von Flügeln gerahmt wird, und ein Flügelpaar.

3) Ein Schild oder auch Vasen in verschiedenen Formen, Schalen mit Flammen, mit Früchten, eine Urne mit Ähren, ein an einem Stab angebrachtes Tropaion.

4) Wie z.B. Blattmasken mit dem Gesicht eines Mannes, einer Frau oder eines Kindes, die manchmal in Verbindung mit Hörnern oder einem Füllhorn links und rechts auftreten.

5) Zu dem inhaltlichen Zusammenhang von bestimmten Stierdarstellungen und den darüber befindlichen Fresken siehe Saxl, a.a.O., 1957, S. 184: " ... here the bull is not meant as the Borgia ox but as Apis, as the symbol of paganism coming to adore the Cross and Christ's Vicar on St. Peter's throne".

6) Es sind Amphoren, Schalen mit Obst und Ähren, mit Nahrung für die Stiere, die daraus fressen, und mit hochsteigenden Flammen. Ein kleiner Brunnen ist gegeben, den die Stiere mit ihrem Maul berühren.

   Vgl. hierzu Saxl, a.a.O., 1957, S. 179, der den einen Früchtekorb tragenden Borgia-Stier als "hieroglyph expressing the beneficent powers of the Borgias" deutet. Siehe ebenda, Abb. 119 c.

7) und 8): siehe S. 1o3.

Außer den Stierdarstellungen gibt es noch andere tierische Motive[1] und Darstellungen von Verbindungen aus dem vegetabilischen und menschlichen Bereich.[2] In manchen Fällen ist der Stier in einer Handlung begriffen wiedergegeben: so hält er einmal einen Stab, an dem ein wimpelartiges Gebilde angebracht ist, oder er wird von einem Männchen geritten oder von einem Mann am Horn gehalten, der in der erhobenen Hand das Messer schwingt und ihn zum Opfer vorbereitet.[3]

Außerdem sind Medaillons dargestellt: einmal mit den Porträts zweier, einander zugekehrter Männerbüsten, einmal mit der Frontalbüste eines langhaarigen Mannes, mit einem Kinderkopf oder mit einem Kopf, um den Tücher gebunden sind.

Wieder andere Medaillons nehmen auf Papst und Kirche Bezug: sie zeigen Alexander VI., vor dem die Stiere den Kopf neigen, oder eine Tafel mit einem Heiligen, der die Hände zum

---

Anm. 7 von S. 102:
Eine Trommel und eine Lyra.

Anm. 8 von S. 102:
Ein sitzender und ein geflügelter Putto, vor dem die Stiere ein Bein heben, ein stehender Putto mit Früchtefüllhörnern oder zwei kleine Putti, die links und rechts einer menschlichen Gestalt spielen.

Zu einer Darstellung von Putti und Stieren siehe Saxls Kommentar zur Stiftung Alexanders VI. für S. Maria Maggiore in Rom, die er mit einem kleinen Amor signieren ließ: "The emblem can only be meant to represent bridled force and passion" (a.a.O., 1957, S. 179, sowie ebenda Abb. 119 a).

1) Ein Flügelpaar, ferner Vögel

2) So ein auf einer Muschel schwebender, langhaariger Kopf, der bekränzt ist, ein von Flügeln gerahmter Knabenkopf und zwei einander zugewandte Kentauren, auf denen Paare sitzen.

3) Noch andere Szenen werden wiedergegeben: ein niederer Karren mit Knaben ist dargestellt: einer musiziert, ein anderer hält einen Dreizack. - Zwei Männer sitzen Rücken an Rücken, zwei andere sind stehend einander zugekehrt und halten einen Ring.

Gebet gefaltet hält, oder zwei Männerbüsten mit einem Mönch und einem Kardinal. Durch eine Tavola ansata mit der Inschrift A. VI. wird direkt auf den Auftraggeber angespielt. Ferner ist die Krone dargestellt, aus der Ähren herausragen.

Weitere Dinge, die dem kirchlichen Bereich entlehnt sind, werden wiedergegeben: ein Kardinals- und ein Bischofshut, die Papsttiara mit flatternden Bändern und das Kreuz. Die Stiere, auf deren Schmuckband oben ein kleines pyramidenähnliches Gebilde gegeben ist, knien vor ihm nieder.

Auf dieses reiche figurative Band folgt als unterer Abschluß ein breites Band, auf das Flügelpaare gesetzt sind. In deren Mitte waren ursprünglich Halter zum Aufhängen von Wandteppichen angebracht.

An der Mitte der Rückwand und an den beiden Pilasterkapitellen trägt das Gebälk das päpstliche Wappen. Es liegt auf einem ovalen, von einer Schmuckleiste gerahmten Schild auf.

Bei dieser reichen Motivik stellt sich die Frage, ob der Gebälkschmuck vielleicht in einem inhaltlichen Bezug zu dem darüber befindlichen Fresko steht.

Dies ist im strengen Sinne nicht der Fall: der Schmuck des Gebälks ist in sich geschlossen, spricht aber Themen an, die auch sonst innerhalb der Dekoration des Raumes auftreten. Einzelne Motive nehmen Bezug auf Papst Alexander VI.: einmal auf seine Person und Familie mit dem geschmückten Stier[1] und der Borgia-Krone und andererseits auf seine Funktion als Papst mit der Tiara und der Inschrift A. VI.. Sie weisen durch das Kreuz, den Kardinalshut und die Bischofsmütze sowie durch die Darstellung eines Mönches zusammen mit einem Kardinal und eines betenden Heiligen auf die Institution der Kirche und ihre Glieder hin.

1) Saxl, a.a.O., 1957, S. 184, interpretiert hier den Stier als Apis, nämlich als Symbol des Heidentums, welches das Kreuz und den Stellvertreter Christi verehrt.

Die Dekoration der Wände ist, wie bereits erwähnt, ziemlich zerstört. Es hat sich jedoch ein Tondo erhalten, der über der Tür, die zur Sala dei Misteri führt, angebracht ist. Auf ihm ist vor einem zentrierten Strahlenhintergrund die Halbfigur der Maria im Dreiviertelprofil wiedergegeben, zusammen mit dem vor ihr stehenden Jesusknaben. Sie haben beide einen Heiligenschein und tragen ein Über- und Untergewand. Maria stützt den Knaben sanft am Ellenbogen und hält ihm ein geöffnetes Buch hin, auf das er schaut und mit dem Zeigefinger deutet. In der unteren Hälfte des Tondo sind links und rechts kleine Wolkenbänke gegeben, über denen Cherubine schweben. Möglicherweise mag dieser Tondo dem Besucher, der auf dem nicht offiziellen Weg, von der Sala dei Santi aus, in die Sala dei Misteri kam, als ein Hinweis dafür gegolten haben, daß er nun den Saal betritt, dessen Zyklus Themen der Vita Mariae und Christi darstellt.[1)]

---

1) In der Literatur ergab sich eine heftige Diskussion zur Darstellung der Maria, in der bisweilen ein Porträt der Giulia Farnese gesehen wurde.

Giorgio Vasari, Le Vite de' più eccelenti pittori, scultori e architettori. Ed. Milanesi, Florenz 1878 - 85, Bd. 3, S. 499, gab den Anlaß zur Debatte: "In detto palazzo ritrasse, sopra la porta d'una camera, la signora Giulia Farnese, nel volto d'una Nostra Donna; e nel medesimo quadro, la testa d'esso papa Alexandro che l'adora." - Dazu Ehrle/Stevenson, a.a.O., 1897, S. 68: "Il quadro è nella sostanza una ripetizione di quello che si dice il Pintoricchio abbia fatto d'ordine del cardinale Rodrigo de Borja per la collegiata di Jatira (la patria dei Borjas), e che si conserva adesso a Valenza; ... Questa senza dubbio dev'essere e la Madonna intorno alla quale il Vasari ha divulgato una favola ... All'interno del quadro la testa di Alessandro VI. non esiste in alcun modo. All'esterno, le tracce degli ornamenti che sono attorno sulla parete si distinguono ancora perfettamente; non vi è percio posto di sorta per collocare neppure da lungi la presunta testa del pontefice ...".

Auch Carli, a.a.O., 196o, S. 48, und Deoclecio Redig de Campos, Itinerario pittorico dei Musei Vaticani, Rom 1964, S. 29, sprechen sich gegen eine Identifizierung mit Giulia Farnese aus. - Redig de Campos meint, daß sich eine Darstellung der Giulia Farnese "nella Torre Borgia, in un altro affresco ora perduto" befand (ebenda).

4. Sala delle Scienze e delle Arti Liberali (Fig. 5)

a) Lunettenprogramm

Dieses ist der letzte der drei Räume, die im Palast von Nikolaus III, gelegen sind. Er trägt seinen Namen nach der Thematik der Lunettenfreskierung, den Darstellungen der Künste des "Triviums" und des "Quadriviums".

Jede Personifikation der "Kunst" nimmt eine Lunette ein. Die "Artes" sitzen auf einem steinernen Thronprospekt, dessen architektonische und ornamentale Gestaltung jeweils variiert. Dieser Thron ist entweder in oder vor eine liebliche Landschaft gesetzt, deren Himmelszone ganz unterschiedlich zu den Lunetten der beiden vorherigen Säle von einer Tapete aus dicht aneinandergesetzten vergoldeten Stuckknöpfen gebildet wird.

Die Künste werden von Vertretern der jeweiligen, bei Isidor von Sevilla festgelegten "Fakultät" begleitet, darunter von Personen, die, so Redig de Campos, Zeitgenossen des Papstes waren.[1)]

Im linken Lunettenfeld der Rückwand thront die "Rhetorica", in der Lunette daneben die "Geometria". An der Wand gegenüber dem Eingang sind links die "Arithmetica" und rechts die "Musica" dargestellt. Die "Astrologia" nimmt die große Lunettenfläche über dem Fenster ein.

An der Eingangswand sind links über der Tür "Dialectica" und an der Lunette daneben die "Grammatica" wiedergegeben.

---

1) Redig de Campos, a.a.O., 1964, S. 25 ff., gibt allerdings nur für das Fresko der "Rhetorica" eine mögliche Identifizierung: "si vuol riconoscere Euclide nelle sembianze di Bramante" (S. 26).

"Rhetorica"[1]

hält das Schwert und eine an einer Schnur hängende goldene Kugel.[2] Neben ihr befinden sich Putti, die die gleichen Attribute tragen. Vor dem Thron der "Redekunst" stehen im unteren Teil, von der Gebälkzone überschnitten, Männer mit Büchern in den Händen. Cicero, der Vertreter der "Rhetorica", der gewöhnlicherweise im Redegestus gegeben ist und als Attribut ein Spruchband, eine Rolle oder Tafel, Schild und Schwert trägt, läßt sich mit keinem von ihnen identifizieren.

"Geometria"

hält in der rechten Hand einen Fächer, auf dem Zahlenreihen stehen.[3] Den linken Arm stützt sie auf eine Tafel, auf der ebenfalls Zahlen und geometrische Zeichen geschrieben sind. Vor der Allegorie sitzt ein alter, bartloser Mann, vielleicht Euklid. Er trägt eine breite Goldkette um den Hals und beschäftigt sich mit der Quadratur des Kreises. Die jungen und alten Männer, die sich um den Thron gruppieren, halten verschiedene Instrumente, wie Zirkel und Winkelmesser und einen Sextant. Einer von ihnen liest in einem Pergamentstreifen mit Zahlenreihen. Ein anderer zeigt auf ein geöffnetes Buch, das auf dem Thronprospekt liegt und in das geometrische Figuren eingezeichnet sind.

"Arithmetica"[4]

Die Allegorie hält in der einen Hand einen Zirkel und in der anderen eine Tafel mit Zahlen.[5] Zu ihren Füßen hockt

1) Ihr Name "Rhetorica" ist auf dem Sockel des Thronprospekts in großen Lettern geschrieben.

2) "Symbole der Gerechtigkeit ..." (Steinmann, a.a.O., 1898, S. 74).

3) Vielleicht handelt es sich hierbei um ein Winkelmaß.

4) Ihr Name "Aridmetrica" (sic!) steht auf dem Architrav des Thronprospekts.

5) Es ist sicherlich die Pythagoreische Tafel (so auch Steinmann, a.a.O., 1898, S. 74.

ein bärtiger alter Mann, der auf seinem Schoß ein geschlossenes Buch hält. Möglicherweise ist es Pythagoras oder Boethius. Rechts und links der "Arithmetica" stehen Gruppen junger und alter Männer, die reich gekleidet sind und Zirkel, Bücher und einen Fächer mit sich tragen.

"Musica"[1)]

Sie spielt die Geige. Die links und rechts von ihr stehenden Putti begleiten sie auf der Flöte zusammen mit einem Harfenspieler. Rechts sitzt eine singende Frau. Unter den Männern, die seitlich am Lunettenrand stehen, bedient ein Mann, wohl Tubalcain oder Jubal, Hammer und Amboß.[2)]

"Astrologia"

Diese "Kunst" hält an einem Stab eine Sphärenkugel, das sogenannte "Astrolabium".[3)] Links und rechts von ihr hokken Putti mit den Zeichen der Sonne und des Mondes. Auf der Fensterrahmung lagern zwei weitere Putti mit einem Stern und einem Merkurstab in der Hand.[4)] Seitlich des Thrones, der mit dem Stier und der Doppelkrone verziert ist und dessen Sockel von der freskierten Fensterrahmung überschnitten wird, gruppieren sich reich gekleidete Männer. Sie halten Bücher in der Hand und diskutieren gestikulierend miteinander. Unter ihnen sitzt Ptolemäus und hält eine mit Sternen besetzte Kugel. Am Boden neben ihm steht eine Sanduhr.

1) Auf der obersten Stufe ihres Thronaufbaues ist "Musica" geschrieben.

2) Die Musik ist über der Tür zur Sala del Credo angebracht. Sie nimmt im Sinne der Enfilade eine besondere Bedeutung ein, die bedingt ist durch den Auftraggeber: "Immer wieder wird die bestimmende Stellung der Artes Liberales im christlichen Bildungsideal hervorgehoben und im Anschluß an Augustinus, Cassiodor, Isidor die besondere Bedeutung der Musik betont." (Karl Gustav Fellerer, Die Musica in den Artes Liberales, in: Josef Koch, Artes Liberales, 1959, passim).

3) Steinmann, a.a.O., 1898, S. 75.

4) Möglicherweise spielten diese Planeten eine entscheidende Rolle im päpstlichen Horoskop.

"Dialectica"[1]

sitzt in der Mitte des triumphbogenartigen "Thrones" auf einem Sockel und hält in der Hand eine Schlange. Vor der Architekturfassade stehen Gruppen junger und alter Männer, unter denen sich möglicherweise Aristoteles befindet. Manche von ihnen tragen ein Buch. Ein Mann links am Bildrand zeigt das seine dem Betrachter, ohne daß der Text zu entziffern wäre.

"Grammatica"

hält ein geschlossenes Buch in den Händen. Vor ihr sitzt ein alter, bärtiger Mann, vielleicht Priscian. Ein Putto, der neben ihm hockt, hält ein Schild mit der Aufschrift "Grammatica". Links und rechts stehen Gruppen junger und alter Männer - sie sind wie bei den vorausgehenden Darstellungen am unteren Bildrand überschnitten - mit Büchern in den Händen.

a$_1$) Artes Liberales[2] - Teil des Bildprogramms

Die sieben freien Künste ("Artes Liberales") des christlichen Abendlandes gehen auf die Antike zurück, und zwar auf die Lehre von der Ausbildung des freien Mannes, die nicht für den Gelderwerb gedacht war.

Bereits Seneca (4 v.Chr. bis 65 n.Chr.) spricht in Brief 88 von den "Artes Liberales", und die Abhandlungen der Kirchenväter lassen ihre Entwicklung zu einer festen christlichen Tradition erkennen.[3] Isidor von Sevilla (um 56o -

1) Ihr Name "Die letica" steht in der mittleren Nische ihres Architekturprospekts.

2) Die Ausführung stützt sich auf den Aufsatz über die Artes Liberales in LcI, a.a.O., Bd. 2, Sp. 7o3, und die dort angegebene Literatur.

3) Siehe M. Aurelii Cassiodori, De artibus ac disciplinis liberalium litterarium, in: PL, a.a.O., Bd. 7o, Sp. 558 - 591. - Theodulfi Aurelianensis Episcopi Carnuna, in: PL, a.a.O., Bd. 1o5, Sp. 331 ff. - Alanus de insulis, sermones octo, in: PL, a.a.O., Bd. 21o, Sp. 2o3 ff. - Siehe Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi, Retractationum, Libri duo, in: PL, a.a.O., Bd. 32, Sp. 583 ff.

636 n.Chr.) vollzieht in den "Etymologiae vel origines" eine Trennung zwischen den sprachwissenschaftlichen Künsten "Grammatik, Rhetorik, Dialektik) und den naturwissenschaftlichen (Arithmetik, Geometrie, Musik und Astrologie).

Martianus Capella (41o/39 n.Chr.) personifizierte als Erster die "Artes Liberales" des Triviums und Quadriviums[1] und nahm deshalb besonderen Einfluß auf die bildende Kunst. Auch Isidor von Sevilla hielt sich an seine Personifikationen.

Zusammen mit den "Artes" werden als deren Repräsentanten Gelehrte dargestellt, die entsprechend der von Martianus Capella gegebenen Charakteristika mit ihren Gesten und Attributen das von der jeweiligen "Kunst" gelehrte Wissen kennzeichnen.[2]

Als Repräsentant der Grammatik gilt Priscian oder Donatus, der der Rhetorik Cicero (im Mittelalter Tullius genannt), der Dialektik Aristoteles, der Arithmetik Pythagoras oder Boethius, der Geometrie Euklid, der Musik Jubal und Tubalkain oder Pythagoras und der Astrologie Ptolemäus.

Leider achtete Pintoricchio weder auf eine genaue Wiedergabe der Attribute der "Künste", noch kennzeichnete er ihren jeweiligen Repräsentanten.[3]

---

1) De nuptiis Philologiae et Mercurii. Ausgabe von A. Dick (1925, Nachdruck 1969). Nach Capella erscheinen die "Artes" zur Hochzeit der Philologie mit Merkur und spenden ihre wissenschaftlichen Gaben.

2) "Der Gedanke, die Allegorien der Artes Liberales mit männlichen Repräsentanten der betreffenden Wissenschaften zu vereinigen, blickt auf antike Vorgänger zurück. Und zwar waren es damals die Musen, die in einem griechischen Traktat unbestimmter Zeit (drei Handschriften sind erhalten) mit Dichtern und Gelehrten erscheinen .." (Wolfgang Stammler, in: Aristoteles und die septem artes liberales im Mittelalter, Festschrift für Heinrich Lützeler zum 6o. Geburtstag, 1962.

3) " ... die Malereien im Appartamento Borgia des Vatikan (bezogen auf die Artes Liberales) sind völlig freie Erfindungen und verzichten fast ganz auf Attribute mittelalterlichen Charakters"(Ludwig H. Heydenreich, Eine illustrierte Martianus Capella-Handschrift des Mittelalters und ihre Kopien im Zeitalter des Frühhumanismus, in: Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann, Berlin 1956, S. 65).

Aus zwei Gründen mögen die "Artes Liberales" im Bildprogramm festgehalten sein: Einmal wird der päpstliche Auftraggeber die sieben freien Künste wegen ihrer humanistischen Aussage (siehe S. 2o8) ausgewählt haben. Adriano Castellesi setzte sich mit ihnen in seiner Abhandlung "De vera Philosophia ex quattuor doctoribus ecclesiae" (siehe S. 2o4 ff.) äußerst kritisch auseinander und berief sich vor allem auf die Heilige Schrift, deren Kenntnis für ihn die Wissenschaft der Frömmigkeit bedeutete. Der Humanist Scipione Forteguerri (S. 2o7 ff.) befaßte sich mit den griechischen Gelehrten, die über die "Artes Liberales" geschrieben hatten. Zum anderen mögen die "Artes Liberales" aufgrund ihres theologischen Gehalts dargestellt sein. Denn sie werden hier wie in der mittelalterlichen Scholastik wegen ihrer Eigenschaft als Verkörperungen des enzyklopädischen, menschlichen Wissens im Sinne einer Voraussetzung und als Hilfsmittel für das Verständnis der Heilsbotschaft der Bibel und für den Weg zum Heil von Bedeutung gewesen sein.[1)]

Außerdem kommt hinzu, daß in der Programmgestaltung dieses Zyklus offenbar ein besonderer Wert darauf gelegt wurde, die "Weisheit" des Papstes bzw. das Interesse an der Bildung zu betonen. Man denke dabei an die Szene der "Disputation der Hl. Katharina", in der sich die Weisheit der christlichen Lehre gegen die heidnische durchzusetzen vermochte.[2)] Bereits Sixtus IV. ließ, wie wir durch die uns noch erhaltenen Inschriften der lateinischen Kirchenväter und antiken Philosophen in den Lunetten der Sala Latina, der päpstlichen Bibliothek, wissen, das Studium von Wissenschaft und Theologie (Dei Sapientia, Scriptura Sanctorum) als höchste Tugenden preisen.[3)]

---

1) LcI, a.a.O., Bd. 2, Sp. 7o4, sowie Künstle, a.a.O., 1928, Bd. 2, S. 152.

2) Siehe unten C.II, S.

3) Siehe hierzu Noehles, a.a.O., Kap. III,2, Anm. 7.

Exkurs II: Ikonographische Tradition der Artes Liberales

Bereits auf frühen Beispielen der französischen Buchmalerei werden die Künste zusammen mit ihren Vertretern dargestellt. Eine Handschrift aus dem Anfang des 1o. Jahrhunderts, die die früheste uns erhaltene Wiedergabe aller Freien Künste ist[1], gibt die Grammatik[2] auf einem Thronprospekt sitzend und mit belehrender Geste wieder. Weiter rechts ist die Gruppe der Gelehrten auf einer nach hinten zu ansteigenden Treppe dargestellt.

Auch der Cod. Laur. San Marco 19o aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, die früheste bisher bekannte Illustration der sieben Freien Künste, die sich sehr genau an die Beschreibung des Martianus Capella hält, stellt die Personifikationen, beispielsweise die Dialektik[3] auf einem Thron sitzend dar.[4]

Eine illustrierte Martianus Capella-Handschrift aus dem 15. Jahrhundert schildert die Künste nicht nur ebenfalls

---

1) Par. lat. 79oo A, Paris, Bibliothèque Nationale. Siehe auch den Pariser Codex 85oo mit dem Liber secularum litterarum von Cassiodor, ehemals Besitz von Petrarca, mit den Künsten, die auf einem im Freien aufgestellten Thron sitzen, umgeben von mehreren Personen. Eine grundlegende Untersuchung der Artes Liberales-Darstellungen ist der Aufsatz von Paolo d'Ancona, Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel medioevo e nel Rinascimento. L'Arte 5, 19o2, S. 37o ff.

2) 127 v. Ludwig H. Heydenreich, Eine illustrierte Martianus Capella-Handschrift des Mittelalters und ihre Kopien im Zeitalter des Frühhumanismus, S. 59 - 65, in: Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann, Berlin 1956, Abb. 1. "Sie (die Handschrift) ist sehr wahrscheinlich unter Verwendung einer älteren, zwischen dem 5. und 7. Jahrhundert entstandenen Vorlage hergestellt ...". Ebenda S. 61.

3) Ebenda, Abb. 5, sowie S. 59 ff.

4) Ms. Marciano lat., cl XIV, n. 35, Bibliotheca Laurenziana von Florenz. Der Codex ist wohl in Nordfrankreich entstanden. Siehe hierzu auch das Titelblatt einer Handschrift in Venedig, das die Künste bildparallel (mit Ausnahme der Geometria) auf Thronstühlen sitzend zeigt.

großfigurig auf Thronprospekten, die gegen den Hintergrund durch eine Mauer abgeschirmt werden[1], sondern sie weist außerdem auch noch motivische Ähnlichkeiten mit den Artes des Pintoricchio auf. Ihre Musica- und Rhetoricadarstellung mit der niedrig gehaltenen Mauer, über die man auf Bäume blickt, und den Stufen, die zum Thron hinaufführen[2], finden wir ganz ähnlich im Appartamento Borgia wieder.

Den nach dem Mosaik von Ivrea[3] frühesten italienischen Artes Liberales-Darstellungen begegnen wir im plastischen Werk der Pisani.

Giovanni hat in Zusammenarbeit mit seinem Vater Niccolò (um 1225 bis vor 1287) die Künste 1268 am Fuß der Kanzel des Sieneser Doms dicht nebeneinandersitzend, in weiten und reichen Gewändern, mit unterschiedlichem Händegestus und den jeweils üblichen Attributen[4] wiedergegeben. Niccolò gestaltete sie 1311 für den Fuß der Domkanzel zu Pisa.[5]

Die Artes Liberales auf den Brunnenreliefs in Perugia, die von Niccolò unter Beteiligung von Giovanni und Arnolfo di Cambio zwischen 1273 und 128o vollendet wurden, zeigen die Künste sehr naturgetreu in verschiedenartigen Sitzstellungen. Sie befinden sich (Rhetorik und Arithmetik) in Begleitung eines Gelehrten.[6]

---

1) Mit Ausnahme der Astrologia.

2) Die Bibliotheca Marciana, Venedig, besitzt eine von Attavante (1452 - 1517?) geschmückte Handschrift von Martianus Capella: "De Nuptiis Mercurii et philologiae", die für Mathias Corvinus hergestellt wurde und die die sieben Freien Künste - in mannigfalten Posen - zusammen mit ihren symbolischen Emblemen wiedergibt.

3) Im Mosaik der Kathedrale von Ivrea, um 11o5 (Turin), sind einige der Artes Liberales erhalten. Sie sind zusammen mit der Philosophia dargestellt, die sich in ihrer Mitte befindet.

4) Philosophie mit Füllhorn thront zwischen Trivium und Quadrivium.

5) Hier im Zusammenhang des mariologischen Programms als Eigenschaften Mariens aufzufassen (LcI, Sp. 7o9).

6) Siehe Kathrin Hoffmann-Curtius, Das Programm der Fontana Maggiore in Perugia. Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 1o, 1968, S. 3o - 32.

Andrea (um 129o - 1348/9) und seine Schüler arbeiteten dann um 1334 - 134o für den Sockel des Domcampanile von Florenz Reliefdarstellungen der Künste. Vor rhombenförmigem Hintergrund sitzen die Artes, in ihrer Haltung stets etwas variiert, auf einer Bank. In der Hand halten sie ihr jeweiliges Attribut.

Lucca della Robbia, der diese Arbeit vollendete[1], hielt sich im Prinzip an seinen Vorgänger, im einzelnen arbeitete er allerdings mehr erzählend und liebevoll ins Detail gehend.[2]

Aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammen die Kapitelle des Bogenganges des Palazzo Ducale in Venedig[3] mit den Darstellungen der Weisen, die die Artes Liberales ersetzen (dazu als achter Salomo, Prototyp der Weisen).

Agostino di Duccio hat Mitte des 15. Jahrhunderts die Künste für den Innenraum der Kapelle von San Gaudenzio des Tempio Malatestiano skulpiert. Er zeigt sie stehend, mit reich gefältelten Gewändern bekleidet und von vorgelegten Pilastern seitlich gerahmt. In den Händen halten sie das jeweilige Attribut.

Auch in der Grabmalkunst werden die Artes Liberales bisweilen dargestellt. Robert der Weise (gest. 1343) von Anjou wählte sie für ein Grabmal aus, das sich in Santa Chiara in Neapel befindet. Hinter der liegenden Skulptur des Toten stehen die Künste dicht beieinander wie Pleurants und halten ihre jeweiligen Attribute in den Händen, von

---

1) Nahezu ein Jahrzehnt später: 1437.

2) In der oberen Reihe sitzen nochmals die weiblichen Personen der Artes Liberales zusammen mit Planeten, Tugenden und der Wiedergabe der Sakramente. Auch hier sind die Artes Liberales als Hilfsmittel des Menschen auf dem Weg zur Gnade (Sakramente) zu deuten (Sp. 71o im LcI).

3) Sie sind zusammen mit den Tugenden und Lastern, Planeten und Monaten u.a. gegeben.

links mit der Grammatik beginnend.[1] Tugendpersonifakationen tragen das Grabmal.

Papst Sixtus IV. ließ sein Bronzegrabmal durch Antonio Pollaiuolo zwischen 1484 und 1493, d.h. also nahezu gleichzeitig mit der Ausmalung des Appartamento Borgia ausführen. Es trägt mit seinen Relief-Darstellungen der Tugenden und Freien Künste sowie der Philosophie, Theologie und Perspektive - alle bezeichnet durch kleine Tafeln - dasselbe Programm wie Pintoricchios Zyklus. Die Artes Liberales üben in reich gefältelten Gewändern ihre jeweilige Tätigkeit aus. Dabei tragen sie außer den üblichen Attributen noch je ein aufgeschlagenes Buch, in dem ein der Wissenschaft entsprechendes Gelehrtenzitat zu lesen ist. Darüber hinaus sind die einzelnen Darstellungen noch durch viele Details angereichert. Mit den Künsten erscheinen neben der Figur des Toten die Kardinaltugenden.

Die Freskomaler des 15. Jahrhunderts geben im Gegensatz zu Pintoricchio meist eine stark verkürzte Schilderung der Künste. So hat sie Andrea da Firenze in der bereits 1365 entstandenen Szene des "Triumphs des hl. Thomas von Aquin" in der Spanischen Kapelle bei Santa Maria Novella in Florenz auf durchgehenden Thronbänken bildparallel nebeneinander hockend dargestellt. Ihre Attribute halten sie in den Händen. Darunter sitzen ebenfalls bildparallel ihre jeweiligen Repräsentanten, die Dichter und Gelehrten, und üben die entsprechenden Tätigkeiten aus. Dem Programm liegt - ähnlich wie unserem Zyklus - der Gedanke der Verherrlichung des Wissens zugrunde. Zentrale Bedeutung kommt hier der göttlichen Weisheit zu.[2]

---

1) L.D. Ettlinger, Pollaiuolo's Tomb of Pope Sixtus IV, S. 251, in: Journal of the Warburg and Courtault Institute, 16, 1953.

2) Über den Künsten sind die Planetengötter dargestellt; so ist z.B. über der "Musica" "sol" gegeben. Dabei fällt auf, daß diese Anordnung auch in der Zimmerabfolge des Appartamento Borgia gewählt wurde, nämlich über der Tür (Forts. d. Anm. auf S. 116)

Justus van Gent beschränkt in Urbino die Schilderung auf jeweils zwei Personen. Auf den vier uns erhaltenen Tafeln[1] sind die kostbar bekleideten Künste auf einem Thron erhöht sitzend wiedergegeben. Der Herzog kniet auf der mit ornamentierten Teppichen belegten Treppe vor ihnen nieder und erhält von der Kunst ein Buch überreicht.

Eine sehr andersartig gestaltete Komposition finden wir bei Sandro Botticelli. 148o stellte er Lorenzo Tornabuoni dar, wie er von einem jungen Mädchen in den Kreis der Künste und der Philosophie[2] eingeführt wird.[3]

Auch Filippino Lippi gibt in der Caraffa-Kapelle in S. Maria sopra Minerva in Rom zwischen 1488 und 1493[4] eine kompositionell freiere Darstellung. Innerhalb der Szene des "Triumphs des Heiligen Thomas von Aquin über die Ketzer" sitzen die Artes des Triviums zusammen mit den Philosophen zu beiden Seiten des Heiligen erhöht in dem Architekturprospekt.[5]

Raffaels "Schule von Athen" (15o9 - 1511) in der Stanza della Segnatura weicht völlig von der Tradition, die Künste

---

(Forts. d. Anm. 2 von S. 115):
der Sala delle Arti Liberali, d.h. im Blickfeld des Passierenden, die "Musica" und in der Sala delle Sibille "sol".

Auch bei den um 1424 entstandenen Freskenzyklus der Artes Liberales im Trinci-Palast zu Foligno, den Ottaviano Nelli gemalt hat, sind die Planeten mit dargestellt. Die Künste sitzen auf hohen Thronprospekten, begleitet von ihren Repräsentanten, ihnen gegenüber stehen die Planetengötter (van Marle, a.a.O., Bd. VIII, Abb. 2o4/5).

1) Sie sind um 1476 unter wesentlicher Mitarbeit von Melozzo da Forli entstanden. Die Tafeln, die ursprünglich für die Bibliothek im Palazzo Ducale zu Urbino hergestellt wurden, befinden sich in der National Gallery in London (Musik und Rhetorik) und in Berlin-Dahlem (Astronomie und Dialektik).

2) Das Fresko befindet sich in Florenz, Villa già Lemmi.

3) Möglicherweise handelt es sich hierbei um Minerva, so Bo, Botticelli, S. 92.

4) Alfred Scharf, Filippino Lippi, Wien 1935, Abb. 76.

5) Die Künste des Quadriviums sind nicht mit dargestellt.

isoliert darzustellen, ab. Die Repräsentanten der Philosophie und der Artes Liberales sind gruppenweise miteinander verbunden, und zwar die Arithmetiker und die Musiker, und Geometria und Astronomia.

Vor diesem Hintergrund erweist sich Pintoricchio als stark traditionsgebunden. Seine zwei Jahrzehnte vor Raffaels "Schule von Athen" entstandenen Fresken geben Szenen wieder, wie sie uns schon aus den frühen Handschriften bekannt sind. Seine Schilderung ist zwar reicher als die der Vorläufer, bleibt aber in ihrer Komposition mit den auf Thronbänken sitzenden Künsten Überkommenem verhaftet.

b) Deckenprogramm

Die achteckigen Felder des Gurtbogens enthalten Szenen, die sich auf die Gerechtigkeit beziehen. Auf sie geht der Name "Arco della Giustizia" zurück.

Wie bereits erwähnt wurde (S. 21), entstammt die Bemalung des Bogens dem 16. Jahrhundert. Sie ist aufgrund des thematischen Zusammenhanges mit dem Lunettenprogramm entweder in Kenntnis der ursprünglichen Dekoration entstanden, oder es wurde eine Thematik gewählt, die zu der inhaltlichen Aussage der Lunetten paßt.

1) Im mittleren Feld ist die "Gerechtigkeit" dargestellt. Sie sitzt frontal auf einem Thronprospekt, der denen der "Künste" in der Lunettenzone ähnlich ist. Ihre Gestalt ist gedrungen. Sie hält in der linken, erhobenen Hand die Waage, der sie sich zuwendet, und in ihrer Rechten das Schwert, das Symbol der strafenden Gerechtigkeit. Über ihre Augen ist eine Binde gelegt.

Auf den anderen Feldern sind Szenen gewählt, die ein "gerechtes Handeln" wiedergeben.

2) Auf dem Oktogon links der "Iustitia" (vom Betrachterstandpunkt aus gesehen): "Abraham und die drei Engel des Herrn".[1] Abraham kniet rechts am Bildrand und blickt zu den drei Engeln auf, die auf ihn warten. Im Mittelgrund steht "Iustitia" mit einer Waage in der Hand.

3) Im Oktogon oberhalb des Pilasters ist die "Belohnung durch die Iustitia" gegeben. Sie hockt am Boden; vor

---

1) Gn 18,1 - 8. - Abraham wird nach Gn 18,19 und Isaias 51,1 ff. der Gerechte genannt.

Nach Anna Maria Cetto (Der Berner Trajan- und Herkinbald-Teppich, Buchausgabe der im Jahrbuch des bernischen historischen Museums XLIII, 1963, 64, Bern 1966, erschienene Arbeit), S. 178, T. I, 45, handelt es sich um die Szene: "Lot von Engeln gerettet". Da auf dieser Darstellung drei Engel gegeben sind, halte ich Cettos Interpretation für falsch.

ihr knien dicht gedrängt die Menschen, die sie mit der Tiara, der Krone, Ketten und der Palme belohnt.

4) Rechts des Mittelfeldes folgt die Szene "Trajan sitzt zu Gericht". Er hockt gerüstet auf seinem Thronstuhl und hält mit der Hand das Schwert über den Kopf der vor ihm knienden Frau, die zu ihm aufblickt und beide Arme von sich streckt. Mit der anderen Hand weist er auf den vor ihm stehenden Knaben.[1)]

5) Die Szene "Jakob und Laban"[2)] ist im Achteckfeld über dem Pilasterkapitell der Eingangswand dargestellt. "Iustitia" thront auf einem erhöhten Stuhl. Sie hält die Waage und das Schwert in der Hand. Von links und rechts treten Jakob und Laban, die jeweils in Begleitung sind, aufeinander zu.

Die Artes Liberales in Verbindung mit den Tugenden darzustellen, hat eine lange Tradition.[3)] Sie wird in dieser Sala fortgesetzt, indem in einem Zusammenschluß von Lunetten- und Gurtbogenthematik die sieben freien Künste zusammen mit einer der vier Kardinaltugenden und ihren irdischen Begleitern wiedergegeben werden.

Die Iustitia, die auf dem Bogen das mittlere Feld einnimmt, gilt als die Königin der vier Kardinaltugenden. Sie, die Verkörperung der göttlichen Gerechtigkeit[4)], verteilt ihre Geschenke und wird umgeben von weltlichen Vertretern.

---

1) Der Trajan-Bogen in Benevent (Cetto, a.a.O., 1966, S. 57) mit dem Relief des Kaisers und einer huldigenden Provinz sollte hier beachtet werden. Er zeigt, daß bei dem Arco della Giustizia eine Wiedergabe des antiken Darstellungstypus angestrebt wurde.

2) Titel nach Cetto, a.a.O., 1966, S. 178, T, I. 45.

3) Siehe Andrea Pisano, Sockel des Campanile in Florenz, 1334 - 4o, sowie die Kapelle des Bogenganges am Dogenpalast in Venedig, Mitte 14. Jahrhundert.

4) Jesaias 1, 24/29; 11, 3 - 5; 32,16; 51, 1, 4, 5; Ecclesiasticus (Sir.) 4, 1, 2, 4.

Abraham, der Gerechte[1], begrüßt und bewirtet die Engel.

Der römische Kaiser Trajan wird, ehe er in den Krieg zieht, von einer Witwe angefleht, ihren getöteten Sohn zu rächen. Nach Versionen des 14. Jahrhunderts soll der Täter Trajans eigener Sohn gewesen sein[2], den der gerechte Richter zum Tode verurteilte. Die Witwe fleht jedoch für ihn um Gnade, und Trajan gibt ihr seinen Sohn zur Genugtuung[3] an Kindesstatt.

Der Sinngehalt der Szene von Jakob und Laban läßt sich nicht eindeutig festlegen, da weder die Begleitpersonen noch der Vorgang genau erklärbar sind. Möglicherweise ist die Heirat des Jakob[4] oder die Versöhnung Jakobs und Labans[5] gegeben. Es könnte allerdings auch der Abschied des Jakob von Laban[6] gemeint sein.

Der Gerechtigkeitsbogen ist im Sinn einer Unterscheidung der beiden Arten der Gerechtigkeit nach Aristoteles (Nikom. Ethik)[7] in Justitia commutativa (= ausgleichende Gerechtigkeit) und Justitia distributiva (= austeilende Gerechtigkeit)[8] zu interpretieren.

---

1) Gn 18,19 und Jesaias 51,1 ff.

2) Siehe Quellennachweis in LcI, a.a.O., Bd. 4, Sp. 351.

3) Siehe Jacobus de Voragine, Legenda aurea, a.a.O., 1965, S. 228/9.

4) Gn 29, 15 ff. - Jakob erhält die beiden Töchter des Laban zur Belohnung für seinen Dienst.

5) Gn 31, 45 ff. - Jakob und Laban schließen einen Bund.

6) Gn 3o, 25 ff. - Jakob zieht nach getanem Dienst von Laban fort. (So interpretiert auch Federico Hermanin, L'Appartamento Borgia in Vaticano, Rom 1934, S. 36 ff., die Szene).

7) Aristoteles, a.a.O., 1973, V, 2 - 7.

8) Aristoteles, a.a.O., 1973, V, Cap. II, 12, gibt eine Interpretation von beiden Arten der Gerechtigkeit. Siehe hierzu Cetto, a.a.O., 1966, S. 178. Bereits L. Zdekauer, Justitia: Immagine e Idea, in: Bulletino senese di storia Patria, anno XX, 1913, S. 384 - 425, schrieb: "Il Pinturicchio dipinse ancora nell'appartamento Borgia le tre specie della Giustizia; la divina, la commutativa e la distributiva." (S. 412/3). - Siehe hierzu Aristote-

(Forts. d. Anm. auf S. 121)

c) Formale Gestaltung

Die Decke besteht auch in diesem Raum aus zwei, durch einen Gurtbogen unterteilten Kreuzgratgewölben. Ihr architektonisches Gerüst wird jedoch weitaus stärker als dies in der Sala dei Misteri und in der Sala dei Santi der Fall ist durch das dekorative System der Freskierung überspielt.

Ein breiter, stukkierter Früchte- und Blattsteg, auf den in regelmäßigen Abständen große Stuckknöpfe aufgesetzt sind, rahmt die beiden Deckenfelder und gliedert sie.

Ein oktogonaler Spiegel, der jeweils die gesamte Gewölbebreite zwischen dem Gurtbogen und der parallelen Wand einnimmt, ist das Zentrum jedes Joches. Von seinen Ecken aus laufen die stukkierten Stege zu den Ecken der Decke und bilden an den Breitseiten des Gewölbefeldes spitzwinklige Felder, die vertikal unterteilt werden. An den Schmalseiten schließt sich an das Oktogon ein halbes Oktogon an, das seitlich von Dreieckfeldern eingerahmt wird. Den Mittelpunkt des achteckigen Spiegels bildet das stukkierte päpstliche Wappen, das von der Rückwand her lesbar ist. Es wird von einem stukkierten Blätter- und Früchtekranz, von dem geschwungene radiale Streifen ausgehen, gerahmt. So schwebt es wie eine Sonne - in Analogie zum Himmel - vor dem blauen Hintergrund, der von dicht gesäten, zum Rand hin weitläufiger gesetzten Stuckknöpfen überzogen ist. Dieses Wappenfeld wird von einem System verschiedenartiger, zum Teil stukkierter Ornamentbänder umrahmt. Sie sind reliefiert und verleihen der Decke eine räumliche Tiefe. Ein sehr reich verziertes und duftig wirkendes goldenes Band vor blauem Grund beherrscht die ornamentale Bänderordnung: es besteht aus sanft geschwungenen, gegenläufigen dicken Blättern, die durch einen Steg miteinander verbun-

---

(Forts. d. Anm. von S. 12o):
les, Opera Omnia II (edidit Cats Bussemaker), Hildesheim - New York 1973. Nachdruck der Ausgabe Paris 185o, Lib. V, Kap. II, 12 ff.; Kap. III, 6 ff.; Kap. IV, 2 ff.

den sind und deren Endungen eine Blütenknospe einfassen. So bilden sie die Basis, aus der spiegelbildlich angeordnete Füllhörner emporragen, die ein palmettenähnliches Blatt und tellerartig gestaltete Blüten an langem Stiel rahmen; auf den Blüten steht ein Stier.

Die halbierten Oktogone werden im Anschluß an den stark stukkierten Früchte- und Blattstab von einem breiten Rahmensystem eingefaßt. Ihre Flächen tragen einen figuralen, vergoldeten Reliefschmuck, der auf dem von Stuckknöpfen übersäten Grund angebracht ist.

Die Mitte des Feldes nimmt ein mit Groteskenelementen verzierter Kandelaberaufbau ein, der sich nach oben zu verjüngt. Auf den Ranken, die links und rechts von den Ständern ausgehen, sitzen unten geflügelte Putti, die den von der Seite her auf sie zutretenden Stieren Futter reichen. Über den stark reliefierten Tieren ist die im Verhältnis zu den anderen Darstellungen übergroße Doppelkrone ebenfalls im Relief angebracht. Weiter oben am Aufbau stehen Putti und blasen die Posaune. An ihren Instrumenten hängt jeweils eine Standarte, auf der der Borgia-Stier dargestellt ist.[1)]

An diese Felder schließen seitlich spitzwinklige, gerahmte an, die von Stuckknöpfen übersät sind und als Hauptschmuck die stark reliefierte Doppelkrone tragen.

In den dreieckigen Feldern, die an das Oktogon angrenzen und die eine innere, mehrteilige Rahmung haben, ist als Hauptakzent ein Stuckknopf angebracht, der umkreist wird von kleinen, zum Rand hin weitläufiger gesetzten Stuckknöpfen. Der himmelblaue Grund dieser Felder mit seinen vergoldeten Motiven suggeriert eine Art Sternenhimmel.

Der Gurtbogen, der beidseitig auf Pilasterkapitellen aufliegt und an dessen Ansatz hohe gemalte Akanthusblätter

1) Dieses Motiv erinnert sehr stark an den Kandelaberaufbau in den flachwinkligen Deckensegeln der Sala dei Santi.

angebracht sind, unterteilt die beiden Kreuzgratgewölbe. Seine Dekoration, deren Thematik bereits behandelt wurde[1], ist in ihrer ornamentalen Gestaltung nahezu identisch mit der des Bogens in der Sala dei Santi. Daher ist zu vermuten, daß diese Dekoration die ursprüngliche, von Pintoricchio ausgeführte wiederholt. Infolgedessen durfte sie in die Beschreibung des dekorativen Apparates mit einbezogen werden. Der Gurtbogen ist freskiert. Er wird gerahmt von einem illusionistisch-plastischen Steg, und seine Fläche ziert ein weitläufiges Rankenornament, in das Blütenknospen, Trauben und Masken eingesetzt sind. In diese Fläche sind nun oktogonale Felder im Wechsel mit rechteckigen eingelassen. Sie werden eingefaßt und miteinander verbunden von dem längs der Gurtbogenrahmung verlaufenden Streifen und tragen daran anschließend eine farblich abgestufte und daher reliefiert wirkende Rahmung.

Die achteckigen Flächen tragen erzählende Darstellungen. In den längsrechteckigen Feldern seitlich des Zentraloktogons sind Seetiere und an den beiden Außenseiten jeweils eine Krone, ausnahmsweise nicht die Borgia-Krone, dargestellt. Das hängt gewiß mit der Entstehungszeit dieser Bemalung, d.h. nach der Regierungszeit von Alexander VI., zusammen.

Die Rückwand, die von dem halbrunden Gewölbebogen eingerahmt wird, ist wie in der Sala dei Misteri in zwei spitzbogig zulaufende Lunettenfelder, die die Größe der Lunetten der Langseiten haben, unterteilt. In der freien Fläche zwischen den beiden Lunetten wird ebenso wie in der Sala dei Misteri ein Rundschild mit einem stukkierten Früchtekranz als Rahmung für das Borgia-Wappen von drei Engeln gehalten.

Die Lunetten werden von einem Band, das im Gegensatz zu den beiden anderen Räumen in Fresko ausgeführt ist, gerahmt. Es besteht aus verschiedenen breiten Streifen, die

1) Siehe auch S. 118 ff.

mit einer Perlschnur, einem Perlstab und einem Blattornament verziert sind.

Die Rahmung des Fensterbogens trägt, korrespondierend zur Lunetteneinfassung, dieselbe Anordnung mit der Abweichung, daß die Perlschnüre stukkiert sind.

Direkt unterhalb der Lunetten verläuft ein stukkiertes Gebälk, das die Lunettenfelder von der Wandzone abgrenzt. Es ist in seiner Thematik mit den ornamentalen und figuralen Motiven der der Sala dei Santi sehr ähnlich. Der ornamentale Streifen besteht aus einem Blattsteg und der Fries mit den figürlichen Darstellungen hat als Hauptmotiv Bukranien; diese sind in regelmäßigen Abständen angebracht und werden durch dünne Bänder, an denen kapselförmige pflanzliche Gebilde mit kleinen Kugeln hängen, miteinander verbunden. An und über diesen Fruchtgirlanden schwebend, erscheinen Kriegswaffen, Gefäße und Musikinstrumente, Tiermotive und Mythologisches.

In seiner stilistischen Ausführung ist es jedoch nicht von der Feinheit wie das Gebälk der Sala dei Santi, was auf eine andere künstlerische Herkunft schließen läßt.

Natürlich fehlen auch hier die Hinweise auf Papst Alexander VI., die Borgia-Krone und die gekreuzten Schlüssel nicht; außerdem wird durch das päpstliche Wappen unter dem Ansatz des Gurtbogens und in der Mitte der Rückwand an ihn erinnert.

Auch in dieser Sala ist die Wandzone heute mit Stoff bespannt. Einige Fotos des Vatikans geben allerdings Aufschluß über den darunter erhaltenen Wandschmuck, der nicht an allen Wänden in gleich gutem Zustand ist.

Die im einzelnen sehr abwechslungsreich gestaltete Wandverzierung besteht - mit einer kleinen Abweichung an der Rückwand - jeweils aus einer mit geometrischen Motiven verzierten Grundfläche, in die eine große tiefe Nische mit einer Sitzbank eingelassen zu sein scheint.

Seitlich werden diese Grundflächen von gemalten, über Eck geknickten Pilastern eingefaßt; diese haben eine Rahmung aus unterschiedlich breiten Streifen, die eine Abflachung zur Innenfläche hin vortäuschen. Ihre Flächen, die links und rechts des Wandknicks symmetrisch gestaltet sind, tragen in der Mitte einen Kandelaberaufbau auf dunklem Grund. Er ist verziert mit Groteskendekorationen wie Blattranken, Tierköpfen, Delphinpaaren und Füllhörnern.

An der Rückwand wird die Wand noch durch einen Kamin unterteilt[1], an der Fensterwand durch die Fensternische und an den beiden Langwänden durch die Pilaster unter dem Gurtbogen.

Der Pilaster gegenüber der Eingangswand trägt einen Kandelaberaufbau, der mit Groteskenelementen (Reihern, Laute spielenden Putti, Greifen, nackten Frauen, Körpern mit Blattendungen, Delphinen und kleinen Vögeln, Vasen und Perlschnüren) geschmückt ist.[2]

Im Unterschied hierzu ist der Pilaster der gegenüberliegenden Wand ohne die zurücktretenden seitlichen Pilaster angelegt und mit einer Marmorinkrustation in der Art des umlaufenden Gesimses verziert.

---

1) Er ist ungefähr in der Mitte vor einem vorgetäuschten Vorhang angebracht. Dieser hängt an einer fingierten Stange, die mit kleinen Stierkopfplastiken endet - auch hier im Detail wird der Betrachter auf den Auftraggeber aufmerksam gemacht - und teilt sich über dem Kamin und fällt seitlich herab. (Die Idee des fingierten Vorhanges kam auch in der Sala dei Misteri vor. Der Künstler variiert die dortige Formulierung im Muster und in der Art der Hängung.) Wahrscheinlich war in dem freien Feld über dem Kamin, ebenso wie in der Sala dei Misteri, ursprünglich auch ein Wappentondo angebracht.

2) Man könnte hierbei zunächst an eine spätere, d.h. in Zusammenhang mit der Gurtbogendekoration entstandene Bemalung denken. Das trifft jedoch wohl nicht zu, da diese Pilastergestaltung jener auf dem Fresko der "Heimsuchung" sowie jener in der Baglioni-Kapelle in S. Maria Maggiore zu Spello sehr ähnlich ist. (Siehe Nicole Dacos, La Découverte de la Domus aurea et la formation des grotesques à la Renaissance, London - Leiden 1969, Fig. 87/88.) Das bezieht sich auf die Darstellung der Eroten, der Fabelwesen sowie der pflanzlichen Gebilde.

Die Wandfläche nach oben zu abgrenzend, verläuft ein Band, ungefähr in Gesimsbreite, das aus verschiedenfarbigen "Marmorplatten" besteht. Diese werden beidseitig von Stegen, die den Rahmen für die in die Platten eingelegten Tondi, Halbkreise und Rauten bilden, eingefaßt. Parallel zu den oben beschriebenen Pilastern und unterhalb dieses Bandes werden Nischenlaibungen suggeriert, in die Rautenfelder eingelegt sind. Sie geben dem Pilaster sowie dem Band Tiefe. Die einfarbige Rückwandfläche wird von einer illusionistisch-plastischen, nach innen flacher scheinenden Rahmung eingefaßt. Ihren Hauptakzent bildet ein umlaufendes breites Band mit zarten, fortlaufenden Pflanzenranken vor dunklem Grund, in die Palmetten und Kinderköpfe eingelegt sind. Diese breite Rahmung wird jeweils in der Mitte der Wandfläche von Kreisfeldern unterbrochen, in denen an der Schmalseite die Borgia-Krone und an den Breitseiten die Flammenzungen dargestellt sind.

Den eigentlichen Kern der Nischenrückwand bildet ein rechteckiges dunkles Feld mit einer großen runden, von kleinen Kreisen umgebenen bzw. rautenförmigen, eingelegten Platte, die im Innenfeld ein Medaillon mit der Darstellung des päpstlichen Wappens trägt.

In die "Nische" ist eine niedere "Sitzbank" gemalt mit einem profilierten, durch querrechteckige eingelegte Platten verzierten Sockel. Ihre Sitzplatte ist perspektivisch auf den Betrachterstandpunkt ausgerichtet. Auf der Grundlage dieses Schemas gestaltet Pintoricchio auch die übrigen Wände, wobei er sie im Detail variiert. Ihre gesamte dekorative Freskierung ist so angelegt, daß sie, wie bei der Sala dei Misteri, von einem Punkt, nämlich von der Mitte des Eingangsjoches aus, optimal ansichtig ist. Dies wird erreicht durch eine mehr oder minder stark dargestellte Verkürzung der Rautendekoration der "Nischenwände und -decke" und der Kreis- oder Rechteckdekoration der "Nischenrückwand", wobei die Pilasterdekoration in das System mit einbezogen ist.

Die Dekoration der Fensternischen ist auf die Ornamentik der Decke und der Pilaster abgestimmt. Sie ist auf beiden Seiten gleich und trägt einen zum Innenfeld hin illusionistisch abgetreppten Rahmen mit Palmetten, Füllhörnern, Blattvoluten und Strahlenkronen.

Im Innenfeld erscheint wieder ein Kandelaber, verziert mit nackten menschlichen Wesen, die in Pflanzen endigen, Blattranken mit Blüten, Vögeln, Schnecken und den Stieren.

Die Fensterlaibung ist stukkiert und freskiert. Sie ist in drei quadratische Felder unterteilt, die von verschiedenartigen schmalen Stegen gerahmt werden, die in sich abgetreppt sind.

Im mittleren Feld ist das stukkierte Borgia-Wappen mit den päpstlichen Insignien dargestellt. Die beiden Außenfelder tragen ein Achteck, das breit gerahmt ist und in das ein blütenartiges Gebilde eingelegt ist.

5. Salette (Fig. 2) (camerette private)

Die beiden Räume bilden die Verbindung zwischen dem von Nikolaus V. erbauten Palast und den Sale Ducale.

Von der Sala degli Arti Liberali aus gelangt man durch ein kleines Zimmer in den ersten, nicht sehr hohen Raum. Er trägt eine prachtvoll vergoldete Holzdecke mit starken, in geringen Abständen angebrachten Balken. Sie ruhen auf vergoldeten Konsolen und tragen - seitlich von kleineren Konsolen gestützt - eine Kassettendecke. Deren blaue Felder sind mit Rosetten, die mit einem Pinienzapfen enden, geschmückt. An der Unterseite der Balken befinden sich oktogonale Felder mit den alternierenden Darstellungen von

Stier und Rosette. Die dazwischenliegenden Flächen sind mit den Borgia-Emblemen auf abwechselnd rotem und blauem Grund geschmückt. Seitlich an den Balken sind zwischen Laubwerk die reich vergoldeten und stukkierten Füllhörner mit dem Stier obenauf angebracht.

In diesem Raum befindet sich ein Kamin, der die Aufschrift: Alexander · Borgia · Valentin · PP · VI. trägt.

In dieser wie auch der nachfolgenden Saletta wurden Änderungen vorgenommen.[1)]

Die Wände waren, wie bereits erwähnt[2)], ursprünglich bemalt. Ihre Dekoration bestand aus einer niederen Mauer, auf der Arkaden auflagerten, durch die man auf Landschaften, wahrscheinlich in der Art jener in der Sala dei Misteri, blickte.[3)] Sie ist nach Redig de Campos[4)] mit den Arbeiten Pintoricchios in der Aula delle Stagioni im Palast des Domenico della Rovere im Borgo (heute Palazzo dei Penitenzieri) zu vergleichen. Zwischen den Deckenbalken sind heute Tafeln mit Vedutenansichten angebracht.[5)] Die Landschaften mit ihren hohen kräftigen Bäumen, die ein reiches, sehr detailliert wiedergegebenes Laubwerk tragen, und die Durchblicke auf eine teilweise hügelige Landschaft erin-

---

1) Ehrle/Stevenson, a.a.O., S. 75: "ai tempi di Paolo V (1605 - 1621) ... fu suddivisa ricavandosene uno stanzino von passaggio annesso. Il soffitto dello stanzino, molto più basso, nasconde quello di Alessandro VI ed è composto di cassetoncini interamente dorati sui quali sono dipinti a chiaroscuro dei fatti della Bibbia".

2) Siehe A.IV, S. 22 (Bericht Ottemi della Rotta).

3) Redig de Campos, a.a.O., 1967, S. 85, schreibt von " .. resti della decorazione pinturicchiesca ...". Siehe ferner B. Biagetti, Relazione, in: Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, XV, S. 242 - 244. Sowie G. Fallani u.a., Collezione vaticana d'arte religiosa moderna. Mailand 1974, S. 29.

4) a.a.O., 1967, S. 85. Derselben Meinung sind G. Fallani u.a., 1974, S. 29.

5) Ehrle/Stevenson, a.a.O., S. 75: " ... di età più recente ...".

nern in ihrer Ausführung an Gaspard Dughets[1] Arbeiten in der Sala di Galatea in der Farnesina.[2]

Die anschließende Saletta ist weitaus schlichter dekoriert. Sie trägt eine Kassettendecke, die mit Rosetten und der Borgia-Krone auf blauem Grund verziert ist. Im zentralen rotgrundigen Feld ist das Wappen von Alexander VI. in einer Krone reliefiert.

6. Sala del Credo (Fig. 6)

a) Lunettenprogramm

An den Schmalseiten dieses Raumes befinden sich zwei und an den Langseiten vier - diesmal rundbogige - Lunetten. Sie haben im Vergleich zu denen der vorangehenden Räume eine sehr breite gemalte Rahmung, die eine räumliche Abtreppung simuliert. Den Hauptakzent innerhalb dieses Rahmenkonzepts bildet ein breites Ornamentband. Dieses trägt vierbeinige Fabelwesen, von deren Körper Blattranken ausgehen, an welchen sich geflügelte menschliche Wesen festhalten.

Die Lunettenbilder zeigen Propheten und Apostel, die einander paarweise zugeordnet sind und in den Händen Schriftbänder tragen. Jeweils links befinden sich die Apostel und rechts die Propheten.

---

1) Gaspard Dughet (*1615 in Rom, bis 1675), Schwager und Schüler Nicolas Poussins, dessen Namen er annahm.

2) " ... Le vecchie guide non parlano di queste pitture che solo in epoca moderna sono state attribuite a Gaspard Dughet ... Effetivamente queste pitture sono affini ad alcune opere attribuite al Dughet, e particolarmente a quelle nel Palazzo Doria e nel Palazzo Colonna ..." Elsa Gerlini, La Villa Farnesina in Roma, 1949, S. 21, in: Itinerari dei musei e monumenti d'Italia.

Die Männer sind stehend gegeben; ihre Körper werden etwa oberhalb des Knies von dem Gebälk überschnitten. Dieses ist zwar gemalt, täuscht aber eine starke Plastizität vor und scheint vor die Lunettenfläche gesetzt zu sein. So vermittelt es den Eindruck, die Apostel und Propheten stünden hinter einer niederen Balustrade in kleinen Nischen und blickten auf das Geschehen im Raum herab. Der Eindruck wird noch verstärkt, einerseits durch die gemalten Konsolen und andererseits durch eine kleine optische Spielerei, indem der Übermantel eines Apostels aus dem Bildfeld der Lunetten herauszutreten und auf der Balustrade aufzuliegen scheint.

Sicherlich wirkt diese Thematik einschränkend auf die künstlerische Gestaltungsmöglichkeit. Pintoricchio hat jedoch eine gewisse Abwechslung in der Darstellung erzielt: die Haltung der Propheten und Apostel ist immer wieder abgeändert, sie sind frontal, im Dreiviertelprofil von vorn bzw. hinten oder im Profil gegeben. Außerdem sind sie sowohl ohne visuellen Kontakt nebeneinander als auch einander zugekehrt dargestellt.

Der Künstler zeigt die Männer in unterschiedlichem Alter; er sucht ferner in der Darstellung ihrer Haare eine Abwechslung. Sie haben lange gelockte oder kurze Haare und tragen zum Teil einen Bart.

Die Apostel haben gemäß der älteren ikonographischen Tradition einen Heiligenschein. Sie sind bekleidet mit einem Ober- und Untergewand, das in der Farbzusammenstellung, im Faltenwurf und in der Verzierung variiert.

Auch die ihnen gegenübergestellten Propheten tragen solche Gewänder. Einige von ihnen sind mit Kopfbedeckungen geschmückt, die immer wieder anders geformt sind. Bisweilen haben sie eine Krempe, mal laufen sie oben spitz zu, mal rund, einige sind flach, andere hoch oder auch wie eine Baskenmütze geschnitten.

Um die Körper der Propheten und Apostel flattern ihre Schriftrollen in engen und weiten Bögen, mehr oder weniger dicht in sich verschlungen.

Die Spruchbänder der Apostel enthalten die Worte des Credos, während die Aussagen der Propheten deren Büchern entnommen sind. Ihre Texte beziehen sich im Inhalt auf den Spruch des ihnen jeweils zugeordneten Apostels.

Der Zyklus beginnt nach der Abfolge des "Credo" mit:[1)]

a) Petrus: Credo in deum, patrem omnipotentem creatorem celi et tere.

Jeremia: Patrem invocabimus, qui terram fecit et condidit celos (Jeremias 3,19 u. 51,15).[2)]

b) Johannes: Et in Jesum Christum filiu(m) unicum, dominum nostrum.[3)]

David: Dominus di ... filliu ... (Dominus dixit ad me: filius meus es tu, ego hodie genui te. Ps. 2,7).

c) Andreas: ... Spu santo natus. (Qui conceptus est de Spiritu sancto, natus).[4)]

Jesaja: Ecce, virgo concipiet et pariet filium (Jesaja 7,14).

d) Jakobus d.A.: Pas ... us sub Poncio Pilato crucifixus, mortus et sepu ... (sepultus).

---

1) Die Zuordnung der hier dargestellten Propheten und Apostel entspricht Redig de Campos, a.a.O., 1964, S. 25.

2) Biblia Sacra, Vulgatae editionis Rom 1959: Jeremias 3,19: "Ego autem dixi: Quomodo ponam te in filios, et tribuam tibi terram desiderabilem, hereditatem praeclaram exercituum gentium? Et dixi: Patrem vocabis me, et post me ingredi non cessabis." - Jeremias 51,15: "Qui fecit terram in fortitudine sua, praeparavit orbem in sapientia sua, et prodentia sua extendit caelos.

3) Der im Original teilweise in Kürzeln verfaßte Text wird hier ausgeschrieben.

4) Die Texte in den Klammern sind nach Ehrle/Stevenson, a.a.O., 1897, S. 73, ergänzt.

Sacharja: Aspicient in me deum suum quem confixerumt (Sacharja 12,1o).[1)]

e) Mattäus: Descendit at inferos, tercia die resu ... a ... (resurrexit a mortuis).

Hosea: Ero mors tua, o mors, morsus tuus ero, inferne (Hosea 13,14).

f) Jakobus d.J.: Ascen ... at celos, sedet (Ascendit ad caelos, sedet).

Amos: ... icat as ... onem suam in celo (Amos 9,6) (Qui aedificat ascensionem suam in caelo).

g) Philippus: Inde venturus est iudicare vivos et mortuos.

Maleachi: Ascendam at vos in iudicio et ero testis velox (Maleachi 3,5).[2)]

h) Bartholomäus: Credo in espiritum santum.

Joel: Efundam de Spiritu meo super omnem carnem (Joel 2,28).[3)]

i) Thomas: Santam ecclesiam catolicam, Santorum comunionem.

Daniel: Invocabunt omnes nomen domini et servient ei (Daniel 7,27).[4)]

---

1) Biblia Sacra, a.a.O., 1959, Zacharias 12,1o: " ... et effundam super domum David et super habitatores Jerusalem spiritum gratiae et precum, et aspicient ad me quem confixerunt, et plangent eum planctu quasi super unigenitum, et dolebunt super eum ut doleri solet in morte primogeniti."

2) Biblia Sacra, a.a.O., 1959, Malachias 3,5: "Et accedam ad vos in iudicio et ero testis velox ...".

3) Ebenda, Joel 2,28: " ... effundam spiritum meum super omnem carnem ...".

4) Ebenda, Daniel 7,27: " ... regnum autem et potestas et magnitudo regni quae est subter omne caelum detur populo sanctorum Altissimi, cuius regnum sempiternum est, et omnes reges servient ei et obedient".

Die Texte der Schriftbänder des Simon und Malachias, des Taddäus und Sacharja, des Matthias[1] und Obadja sind nicht erhalten. Sie waren bereits zur Zeit Ehrles und Stevensons 1897 nicht mehr zu lesen.

In dieser Sala treten die zwölf Apostel, denen die zwölf Sätze des "Credo" zugeordnet werden, als Träger des Glaubensbekenntnisses auf. In einer typologischen Erweiterung werden ihnen die Propheten mit Weissagungen, die sich auf die Sätze des "Credo" beziehen, gegenübergestellt. Christus ist zwar nicht mit abgebildet, es reicht jedoch bereits die Zusammenstellung von den zwölf Aposteln und Propheten aus, um in ihnen generell eine Personifikation des "Credo" zu erkennen.[2] Schon bei Rufinus von Aquileia (345 - 41o/11) ist in der "Expositio in Symbolum Apostolorum"[3] eine Zuordnung der Artikel des Glaubensbekenntnisses an die Apostel vorhanden, und zwei pseudoaugustinische Predigten des 6. Jahrhunderts enthalten die erste Artikelverteilung an den jeweiligen Apostel.[4] Von den zahlreichen variierend abgefaßten Texten des liturgischen Glaubensbekenntnisses der christlichen Kirche steht unser Credo-Text dem Sacramentarium gallicanum (Mabillon, Museum italicum) am nächsten.[5] Möglicherweise geht es auf dieses zurück.

Für Pintoricchios Bildform finden wir kein vergleichbares zeitgenössisches Beispiel. Eine zweite Darstellungsart, die Wiedergabe des Apostolikums durch die betreffenden alttestamentlichen Szenen, tritt dagegen in Siena auf.

---

1) Im Unterschied zu den übrigen Lunetten ist der Apostel hier auf der rechten Seite dargestellt.

2) Nach Künstle, a.a.O., 1928, Bd. I, S. 181.

3) Curt F. Bühler, The Apostles and the Creed, in: Speculum 28, 1953, S. 235. Siehe auch Wilhelm M. Molsdorf, Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst, Leipzig 1926, S. 187.

4) PL, a.a.O., Bd. 39, Sp. 2188 ff., Sermo 24o und 241.

5) Der Text steht bei Denzinger, Henricus: Enchiridon symbolorum, Freiburg 1955, S. 28: Gallia Alemannia saec. VIII SS. Roma S.X et deinceps (forma "T"): 3o: Ordo Romanus baptismalis (O.R. XI ed Andrieu: VII et Mabillon).

Ambrogio Lorenzetti (gest. 1348?) freskierte das Thema am Gewölbe des Kapitelsaals von San Agostino.[1] Die Wände trugen, wie wir von Ghiberti wissen, Szenen aus der Katharinenlegende, darunter die Disputation.[2] Auch Vecchietta (um 1412 - 1490) gestaltete 1450 die Decke von S. Giovanni mit Szenen aus dem "Credo". Sie "stehen (hier) als Bekenntnis bei der Taufe in Zusammenhang mit dem Raum"[3] und nehmen somit Bezug auf die Funktion des Raumes, was bei den Fresken in der Sala del Credo nicht der Fall ist.[4]

b) Deckenprogramm

Die Decke dieses Raumes besteht aus einem Muldengewölbe, das von einem breiten ornamentalen Flechtband eingerahmt und untergliedert wird. Es faßt die Stichkappen ein, bildet große wie kleine Kreise und auch Rechtecke und verbindet diese miteinander. Das Band wird beidseitig von einem hellen schmalen Steg flankiert, an den sich verschiedenartige illusionistisch reliefierte Ornamentbänder anschliessen. Sie verleihen den Kreisen und Rechtecken den Anschein, als voluminöse Ringe und rechteckige Rahmen der Gewölbefläche aufgelegt zu sein.

Oberhalb der Stichkappenspitzen der Langseiten und der Nahtstelle der über den Raumecken zusammenlaufenden Stichkappen sind kleine Kreise angebracht. Sie schließen an der Längsachse der Decke insgesamt drei große Kreise ein.

1) Die Fresken sind leider nicht erhalten. G. Rowley, A. Lorenzetti, Princeton 1958, S. 88 ff. stellt Überlegungen über die usprüngliche Beschaffenheit der Fresken an.

2) Ferner waren dargestellt: Die Hl. Katharina befindet sich in einem Tempel zusammen mit dem Tyrann, der sie befragt. Ein Fest findet statt, Priester bringen Opfer dar. Katharina vertritt ihren Glauben. Siehe hierzu auch Andrea da Bolognas Fresko, Katharina erklärt ihren Glauben, 1367, Unterkirche Assisi.

3) Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kirche, Bd. 4,1, 1976, S. 139. Zu weiteren Beispielen, die nicht dem Bereich der Freskenmalerei angehören, siehe ebenda.

4) Siehe B.I.

Seitlich dieser großen Kreise, von den kleinen flankiert, befinden sich die über Eck gestellten Rechtecke.

Zwischen den Stichkappen der Langseiten, eingerahmt von den drei Kreisen, entstehen etwas unregelmäßige sechseckige Flächen, die an den Schmalseiten von wesentlich kleinerem Volumen sind.

Im zentralen breitgerahmten Rundfeld der Decke schwebt vor dunklem Grund eine Tafel mit der Inschrift "ALEXANDER BORGIA PP.VI FVNDAVIT", die von Groteskenelementen umgeben wird. In den großen Rundfeldern links und rechts daneben ist auf dem von vergoldeten Stuckknöpfen übersäten Grund das stukkierte päpstliche Wappen vor radial auslaufenden, geschwungenen Strahlen angebracht. Es wird gerahmt von einem stark reliefierten Früchtesteg. Diese drei Felder sind in gleicher Richtung gegeben und sind von dem Eingangsjoch aus lesbar.

Die breitgerahmten kleinen Kreise tragen im Innenfeld im Wechsel die Flammenzungen und die stukkierte Doppelkrone: so sind sich an den Langseiten jeweils die Krone und die Flammenzungen gegenübergestellt.

Die rechteckigen, ebenfalls breitgerahmten Felder sind mit einem ornamental-vegetabilischen Motiv geschmückt.

Die Stichkappen bestehen aus einem breiten hellen Streifen, der mit Groteskenelementen verziert ist. Er trägt geflügelte menschliche Wesen mit Pflanzenendungen, Seetiere, Stiere, drachenähnliche Wesen und Bukranien sowie Vasenaufbauten, Tavole ansate und die Doppelkrone.

Eben jenes Band faßt ein dunkles dreieckiges Innenfeld, das illusionistisch reliefiert gerahmt ist und den Stichkappen räumliche Tiefe verleiht, ein.

Die Rahmung der sechsseitigen Felder ist teilweise gleichzeitig die äußere Rahmung der Kreise und Gewölbezwickel und auf sie folgt im Anschluß der dunkle Rahmenstreifen. Diese sechseckigen Flächen der Schmalseiten sind mit Elementen der Groteskendekoration verziert.

Die Felder der Langseiten haben dieses Motiv lediglich als Rahmung, in die auch die Strahlenkrone mit eingefügt ist. Ihren Kern bildet ein Feld mit vegetabilischer Ornamentik, in die jeweils unterschiedliche figürliche Darstellungen eingearbeitet sind.

1) Am Gewölbezwickel gegenüber dem Eingang sind es zwei geflügelte Löwen, mit dem Rücken einander zugekehrt. Vor ihrem Maul baumelt die an Perlgehängen befestigte Doppelkrone.

2) Am Gewölbezwickel daneben, der den mittleren Tondo mit der Inschrift "Alexander Borgia PP.VI fundavit" flankiert, steht frontal auf einem von geflügelten Stieren "gezogenen" Wagen eine weibliche geflügelte Gestalt. Sie hält einen Öl- und einen Palmenzweig in den Händen. Ihr zur Seite stehen Putti; einer von ihnen trägt die Doppelkrone.

   Unterhalb des Wagens ist ein kleines Schild angebracht mit der Aufschrift "PAX". Darunter befindet sich ein Adler mit gespreizten Flügeln.

3) Das danebenliegende Feld ziert eine Schale, die von Atlanten getragen wird. Auf ihr stehen, einander zugekehrt, zwei Wesen mit weiblichen Oberkörpern und Flügeln, Hühnerfüßen und langem, blattbedecktem Schwanz, an dem sich nackte Kinder halten.

4) Am gegenüberliegenden Gewölbezwickel über der Eingangswand sind sich zwei Pferdevorderkörper, die in Blättern endigen, Rücken an Rücken gegenübergestellt. Sie werden getrennt durch einen Aufbau mit einem geschmückten Stier, der von einem Knaben geritten wird. Dieser hält in der Hand eine Fruchtschale, aus der Flammen steigen.

   In dem rahmenden, mit Groteskenelementen verzierten Streifen im Zwickel oben rechts fällt eine weibliche Gestalt auf. Sie ist innerhalb des ornamentalen Formenschatzes dieser Bänder die einzige menschliche Darstel-

lung überhaupt. Die Frau trägt einen Helm mit reichem Schweif und ist mit einem langen Gewand bekleidet. Sie blickt auf den Vogel - eventuell einen Silberreiher - neben ihr und hält einen Schild und einen langen Stab, auf dem ein Vogel - vielleicht eine Eule - hockt, in der Hand. Möglicherweise handelt es sich hierbei um Athena.[1] Es ist bemerkenswert, daß diese weibliche Gestalt gerade am äußersten Ende des Feldes angebracht ist, das zum bedeutsamen Deckenzentrum hinweist.

5) In die Groteskendekoration des danebenliegenden Gewölbezwickels, der das Mitteltondo rahmt, ist eine Tafel mit der Jahreszahl MCCCCLXXXXIIII eingefügt.

6) Am Zwickel über dem Eingang ist eine vollbusige geflügelte Frau frontal dargestellt, deren Unterkörper in Blättern endigt. Auf ihren Flügeln steht ein Adler.

Gesamtbetrachtung

Die Ausmalung dieser Sala mit ihrer kleinteiligen ornamentalen, sehr reichen Deckenverzierung und der schlichten Gestaltung der Lunetten wirkt nicht sehr einheitlich. Pintoricchio suchte keine formalen Entsprechungen zwischen beiden Zonen; etwa durch die Anbringung des Blattgoldes, das in den anderen Räumen die Lunetten und das Deckengewölbe verbindend überzogen hatte. Natürlich muß in Betracht gezogen werden, daß sich über die Gestaltung der zerstörten Wandfresken nichts aussagen läßt. Dennoch dürfen wir annehmen, daß dem Künstler hier nicht vorrangig an einem dekorativen Zusammenschluß gelegen war.

An den Wänden blieben nur die Dekorationen der Fensternischen - und auch sie nicht vollständig - erhalten. Das Fenster, das auf den Cortile Borgia zeigt[2], wird von ei-

1) Tervarent, a.a.O., Bd. 1, Sp. 5o, 62, 96.

2) Die Fensternische, die zum Cortile del Belvedere weist, trägt dasselbe Dekorationssystem. Leider ist sie jedoch nicht gut erhalten.

nem breiten Rahmen aus schmalen, illusionistisch reliefierten Stäben eingefaßt. Zwischen dem oberen Fensterabschluß und dem Gebälk mit den Konsolen befindet sich ein Feld, das mit einer Groteskendekoration geschmückt ist. Die Mitte nimmt ein von Blättern gerahmter Kinderkopf ein. Seitlich dieses Kopfes sind delphinähnliche Phantasietiere angebracht. Sie haben Blätter als Flossen und ihr Schwanz endigt in langen Blattranken, in die Blütenknospen, Tierfratzen und auch ein Gesicht eingefügt sind. Der Fensterrahmen liegt auf einem längsrechteckigen Sockel auf, der vortäuscht, in Marmorinkrustation gearbeitet zu sein. Auch die Zone unterhalb des Fensters ist freskiert und trägt ein Rankenornament vor dunklem Grund.

Auch thematisch scheinen die Decken- und Lunettenzone isoliert nebeneinander zu bestehen. Das stimmt jedoch nur insofern, als die Bildinhalte beider Zonen für sich getrennt aussagekräftig sind. Eine Gesamtbetrachtung erweitert nämlich ihren Bedeutungsinhalt: Propheten und Apostel weisen mit ihren Texten auf das Reich Gottes und auf den kommenden Christus hin, dessen Stellvertreter auf Erden Papst Alexander VI. war, der der Christenheit Frieden bringen ("Pax"-Darstellung an der Decke) und die heidnischen Völker bekehren sollte (siehe unten C.II).

7. Sala delle Sibille e dei Propheti (Fig. 7)

a) Lunettenprogramm

An den Lang- wie an den Schmalseiten dieses Raumes sind jeweils drei, wiederum rundbogige Lunetten angebracht, wobei die der Schmalwand etwas kleiner sind. Diese Bogenfelder werden von einem breiten gemalten Band gerahmt, das aus verschiedenen, nicht sehr akkurat gearbeiteten Streifen besteht.[1)]

1) Siehe S. 139.

Die hier dargestellten Sibyllen und Propheten[1] sind, wie in der Sala del Credo, stehend gegeben und werden oberhalb des Knies von dem gemalten, aus stilisierten Blättern und Blütenknospen bestehenden Gebälk überschnitten. Sie sind entweder frontal oder auch im Dreiviertelprofil von links oder rechts ansichtig.

Die "Seherinnen" sind durchweg als junge Mädchen dargestellt. Ihre Haartracht ist unterschiedlich und wird von einem kleinen Band oder Tuch oder von kleinen Kappen bedeckt. Auch die Ausschnitte ihrer Kleidung sind ebenso wie die Ärmel immer wieder anders verziert. Die Propheten sind als junge und alte Männer wiedergegeben, mit langen oder kurzen Haaren und bisweilen einem Bart. Sie tragen zum Teil auch Kopfbedeckungen. Ihre Kleidung, das Unter- und Obergewand, deren Schmuck und Verschluß werden stets im Detail variiert.

Die Propheten und Sibyllen sind einander paarweise zugeordnet, und ihre Schriftbänder tragen den Text, der sich auf das Kommen Christi bezieht.[2]

a) Baruch 3,38: Post haec in terris visus est, et cum hominibus converatus est. Baruc.PP.

(Anm. 1 von S. 138):
Der innere schmale Streifen trägt einen ornamentalen Schmuck von aneinandergereihten Tulpenknospen. Es folgt ein etwas breiterer Streifen, der einen Wulst vortäuscht, dann ein schmaler heller und zuletzt ein schmaler dunkler und ein Streifenbündel, das eine Reliefierung vortäuscht.

1) Trotz der jüngsten Restaurierungsarbeiten (siehe S. 19) weisen die Fresken sehr starke Übermalungen auf, die möglicherweise auf das Ende des 16. Jahrhunderts zurückgehen, als auch die Dekoration des Gurtbogens in der Sala delle Arti Liberali entstand. Diese Überarbeitungen zeigen sich besonders bei Sacharja und Persia, der Libica, Phrigia, Eritrea und Cumana.

2) Die in den Klammern stehenden Texte wurden nach Ehrle/ Stevenson, a.a.O., 1897, S. 73, ergänzt. Sie werden hier nicht nach dem Original in Kürzeln wiedergegeben, sondern ausgeschrieben.

Samia: Ecce veniet dives et nascetur de pauper-cula et bestie terrarum adorabunt eum. Sibila Samia.

b) Sacharja 9.9: ... uus veniet tibi iustus (ecce rex tuus veniet tibi iustus).

Persia: In gremium virginis erit salus gentium. S. Persia.

c) Obadja 2: Ecc. parvulum dedi te in gentibus et contentibilis est valde. Abdice PP. (Ecce parvulum dedi te in gentibus, con-temptibilis tu es valde).

Libica: Videbunt reg...tium .... tium Sibilla. Li ... (videbunt regem viventium: tenebit illum in gremio virgo domina gentium).

d) Jesaja: Emanuel . Isaias . PP.[1)]

Ellespontica: Hesus ch ist .. ce ... de virgine san-ta. S. Elespontica. (Text: Jhesus chri-stus nascetur de virgine santa S. Eles-pontica).

e) Michea 5,2: Et tu Bethelem effrata ex te Michi egre-dietur hui[2)] sit dominator in Israhel. Micheas (Et tu, Bethlehem Ephrata, par-vulus es in millibus Juda; ex te mihi egredietur qui sit dominator in Israel).

Tiburtina: Nascetur christus in Bethlem et anun .. iabitu .. in Nazaret rex. S. Tiburtina. (Nascetur Christus in Bethlem et anin-ciabitur in Nazaret rex).

f) Hesekiel 44,2: Porta hec clausa r non transibit per eam quia deus ingresus est ea Exechiel.

---

1) Möglicherweise trug das Schriftband die Worte von Jesa-ja 7,14: "Ecce, virgo concipiet et pariet filium, et vobabitur nomen eius Emanuel."

2) qui.

(Porta haec clausa erit, non transibit per eam quia deus ingressus est ea. Exechiel).

Cimeria: Quedam pulcra facie, prolixa capillis sedns super sedem estratam nutrit puerum dans ei lac proprium. S. Cimeria. S. Cimeria. (Quaedam pulchra facie, prolixa capillis sedens sede estrata nutrit puerem dans ei lac proprium).

g) Jeremias 31,22: Creavit deus novum super terram, femina circumdabitur viro. Jeremias.

Phrigia: De olimpo excelsus veniet et annunciabitur virgo in vallibus desertorum. Sibila. Phigia.

h) Hosea 11,1: Puer Israhel et dilexi eum ex aegipt. .. m ... meum . Osee. PP. (Puer Israhel et dilexi eum, ex aegipto vocavi filium meum).

Delphica: Nasci debere prophetam abshue maris coh.. tu. S. Delphica. (Nasci debere prophetam absque matris cohitu).

i) Daniel 7,27: Eius regnum sempiternum est et omnes reges servient ei. Daniel.

Eritrea: Nascetur in diebus novissimis de virgine hebrea fil.. bus. Sibilla. Eritea.. (Nascetur in diebus novissimis de virgine hebrea filius in cunabulis).

k) Haggai 2,7/8: .. t ego movebo caelum et terram et veniet desideratus cuntis gentibus PP. Geus. (Et ego movebo caelum et terram et veniet desideratus cunctis gentibus).

Cumana: Iam redit e.. ...rgo redeu... saturnia ..a iam nova progenies caelo dimititur alto. Sibilla Cumana. (Text: Iam redit et virgo, redeunt saturnia regna, iam nova progenies coelo dimittitur alto.)

l) Amos 9,6: Ecce veniet at vos desideratus cuntis gentibus. Amos PPA.

Europa: Veniet ille et transibit montes et coles et regnabit in paupertate et dominabitur in silencium. Si. Heuropea.

m) Jeremia 29,12: Patrem invocabis, qui terram fecit et celos condidit. Jeremias. PPA.

Agrippa: Invisibile verbum g..rmi.nabit ... ..dix et non utra aparebit venustas ei circudabit alvus materna. Si. Agripa. (Invisibile verbum germinabit ut radix et non ultra apparebit venustas circumdabit alvus materna).

Die Frage nach der Herkunft dieser Sibyllentexte war immer wieder Gegenstand der kunsthistorischen Untersuchungen zum Appartamento Borgia. Nach Ehrle/Stevenson gehören sie zu einer neuen, aus zwölf Sibyllen bestehenden Gruppe. Der Maler hielt sich, so schreiben sie, in der Wahl der Sibyllen und deren Sprüche ganz genau an jene Vulgärbüchlein, in denen die Gestalt und die Kleidung jeder "Seherin" beschrieben ist und in denen ihre Prophezeiungen, begleitet von dem analogen Passus eines Propheten, wiedergegeben werden.[1)]

Mâle präzisiert diese Aussage, indem er annimmt, daß die den Sibyllen zugeordneten Inschriften einem Buch Filippo Barbieris entnommen wurden, welches "zum ersten Mal zwölf Sibyllen aufzählt und der aus Lactanz bekannten Liste die

1) Ehrle/Stevenson, a.a.O., 1897, S. 72/73.- Ehrle/Stevenson führt S. 72, Anm. 3, weiter aus: "Non abbiamo potuto trovare che una tradizione tedesca di questi libretti. Essa porta il titolo: Zwölff Sibyllen Weissagungen vilwunderbarer Zukunfft, von anfang biss zu end der welt besagende. E un libretto in 12^{0}, di 44 fogli, senza anno e senza luogo di Stampa, serbato nella biblioteca Vaticana, fondo Palatino, V. 549, n. 4. Le profezie delle sibylle corrispondono a quelle della nostra sala; quelle dei profeti sono diverse."

Sibyllen Agrippa und Europa beifügt".[1] Diese Publikation von Philippus de Barberiis, Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini; Sibyllarum et prophetarum de christo vaticania, fol. 6 B ff., erschien 1481 in Rom. Ihre Texte, die ausführlicher sind als die des Pintorichhio, stimmen mit jenen bis auf die Aussage der Sibylla Eritrea im Wortlaut fast überein. Die jeweilige Zusammenstellung der Propheten und Sibyllen ist bei Pintoricchio allerdings eine völlig andere, mit Ausnahme der Gegenüberstellung von Tiburtina und Michea. Entweder benutzte der Künstler noch eine andere Vorlage oder er bzw. der für das Programm Verantwortliche änderte diese ab.[2]

In der bildlichen Wiedergabe kommen zu dieser Zeit die Sibyllen, die häufig den Propheten typologisch gegenübergestellt werden, als Einzeldarstellungen nur noch selten vor.[3] Sie treten wie in der schriftlichen Wiedergabe Filippo Barbieris in der Zwölfzahl auf. Die durch Lactanz überlieferte Zehnzahl ist jedoch in den Darstellungen des 15. Jahrhunderts ebenfalls üblich.[4]

---

1) Künstle, Bd. 1, S. 311. - Lactanz (+ 317), lateinisch schreibender Kirchenschriftsteller. Seine "Divinae institutiones" erschienen 1465 in Subiaco bei Rom.

2) Emile Mâle, L'art religieux de la fin du moyen-âge, Paris 1908, S. 272 ff.; Saxl, a.a.O., 1957, S. 177, spricht von einem "modern touch". Diesen erklärt er damit, daß im 15. Jahrhundert, als sich die Idee von einer göttlich heidnischen Eingebung entwickelt habe, das Bedürfnis neben der Zahl der Propheten des Alten Testaments eine heidnische Reihe zu haben, aufgekommen sei.

3) Ab dem 11. und 12. Jahrhundert wurde die erythräische und dann die tiburtinische Sibylle dargestellt. Beide Sibyllen vereinigt treten am Campanile des Florentiner Doms auf. Das älteste Beispiel einer Sibyllendarstellung unter den Prophetenbildern findet sich in S. Angelo in Formis. (Siehe Künstle, a.a.O., Bd. 1, S. 309/10. Ferner Wilhelm Vöge, Jörg Syrlin der Ältere und seine Bildwerke. Stoffkreis und Gestaltung, Bd. 2, Berlin 1950, S. 15 ff.)

4) So etwa bei den Marmorstatuen im Dom von Siena, 1483.

Bereits um 1425 hatte Kardinal Giordano Orsini den Empfangssaal eines seiner römischen Paläste mit einem Sibyllenzyklus ausmalen lassen.[1] Die Seherinnen waren hier nach mittelalterlicher Tradition in der Zwölfzahl vertreten und den Propheten gegenübergestellt. Dieser ikonographisch bedeutsame Zyklus beeinflußte möglicherweise die Sibyllenmalerei der späten Quattrocentisten und somit auch unser Programm. Die Sibyllendarstellungen der zeitgenössischen und späteren Freskomalerei zeigen hingegen oftmals eine Reduktion der Sibyllenzahl[2]. Domenico Ghirlandaio malte 1485 auf den vier Gewölbefeldern der Cappella Sassetti in S. Trinita in Florenz vier Sibyllen, die in langen wallenden Gewändern auf Wolkenbänken sitzen und ihre Schriftbänder in der Hand halten. Pintoricchio selbst hat nach der Freskierung des Appartamento Borgia, im Jahre 1501, am Gewölbe von Santa Maria Maggiore zu Spello vier Sibyllen auf monumentalen Marmorsitzen thronend dargestellt. Sie sind schreibend und lesend in ihre Bücher vertieft. Michelangelo gibt in dem Deckenbild der Sixtinischen Kapelle 1508 - 12 fünf Sibyllen (Cumana, Delphica, Erythraea, Libyca und Persica) wieder, während Raffael in S. Maria della Pace zu Rom die Zahl ebenfalls auf vier beschränkt.

Die Frage, ob ein am Hof von Alexander VI. lebender Humanist, beispielsweise Petrus Gravina Panhormita[3], als Be-

---

1) Von Vöge, a.a.O., S. 17, als eine Kundgebung des "Quattrocentogeistes in Rom" bezeichnet. Der Zyklus ist nach Vasari (ed. Milanesi, Bd. 2, 1878, S. 264) ein Jugendwerk Masolinos in Rom. Siehe hierzu Noehles, a.a.O., Kap. I, Anm. 20.

2) Plastische Beispiele finden sich in den Sibyllenzyklen des Giovanni Pisano an den um 1300 geschaffenen Kanzeln von Siena (Dom), Pistoia (S. Andrea) und Pisa (Kathedrale). Agostino di Duccio hat um 1450 für den Tempio Malatestiano in Rimini Marmorreliefs mit den Darstellungen der Sibyllen und jeweils einem Propheten gearbeitet, "welche die Humanisten um Sigismondo Malatesta betreut haben" ... (Vöge, a.a.O., S. 18).

3) Siehe C.I.4.

rater für die Sibyllenbilder zuständig gewesen war, wie etwa beim Orsinizyklus, muß beim heutigen Stand der Forschung offenbleiben. Möglicherweise spielte, wie in der mittelalterlichen Spätzeit, in der in den "Untergangswahn die Hoffnung auf ein besseres Diesseits, den Sibyllen folgend gewoben wurde"[1] die unruhige politische Situation[2] eine nicht unbedeutende Rolle für die Themenwahl. Denn "durch alle Jahrhunderte seit dem elften hatten die mittelalterlichen Sibyllinen das Ende der Tage angekündigt, doch nach einem irdischen Strafgericht, einem reinigenden Gewitter, eine beglückende Erdenzeit eingeschaltet, welche den letzten Dingen, dem Kommen des Antichrists, vorangehen sollte".[3]

b) Deckenprogramm

Die Decke dieser Sala besteht aus einem Spiegelgewölbe, in das Stichkappen einschneiden. Der Spiegel trägt eine breite Rahmung, die aus verschiedenen reliefierten Ornamentstreifen besteht. Seine Fläche ist dekoriert mit einem Netz von Kreisfeldern, die von dem Rahmen überschnitten werden. Das Zentrum jedes Kreises bildet ein vergoldeter Stuckknopf, der umgeben ist von ebenfalls vergoldeten, kleinteiligen Groteskenelementen; am Rand der Schmalseiten des Spiegels sind stattdessen jeweils die Borgia-Krone und die Flammenzungen einander gegenübergestellt. Diese Kreisfelder werden von einem breiten Rahmensystem eingefaßt, das illusionistische Plastizität besitzt, die Kreise zu Tondi werden läßt und sie durch Stege miteinander verbindet. Es rahmt auch die dazwischenliegenden Felder, die ein Viereck mit geschwungenen Seiten als Kern haben. Letzteres wird von einer mit Stuckknöpfen überzogenen Fläche umge-

1) Vöge, a.a.O., S. 16
2) Siehe C.I.3.
3) Vöge, a.a.O., S. 16.

ben, vor welcher Pflanzenranken schweben, in die Blattmasken eingesetzt sind. Das zentral gelegene Feld wird besonders hervorgehoben: es trägt vor blauem, mit vergoldeten Stuckknöpfen übersätem Grund das stukkierte päpstliche Wappen, das von einem Blattkranz gerahmt wird; in den Zwickeln des Feldes ist jeweils die Doppelkrone angebracht.

Die Fläche des Spiegels ist mit den Stichkappen verzahnt, indem die Stichkappen die äußere Rahmung des Spiegels überschneiden bzw. zwischen diesen und den inneren Rahmen "hineingesteckt" erscheinen. Das Zentrum der Stichkappen nehmen Medaillons ein, die von einem Blattkranz umschlossen werden. An der mittleren Stichkappe der Schmalseiten des Gewölbes ist das freskierte päpstliche Wappen gegeben, an den Längsseiten, jeweils überkreuzt, die Insignien des Hauses Borgia und die Flammenzungen.

Die übrigen Medaillons tragen kleinfigurige Szenen.

Die sie umschließenden Flächen sind mit einem kleinteiligen, reichhaltigen Vokabular der Groteskendekoration geschmückt. In diese eingefügt ist unter anderem eine Tafel mit der Inschrift "A.P.M.VI." (Alexander Pontifex Maximus VI.) und die Jahreszahl 1494.

Die Gewölbefelder, die von den Stichkappen und dem Spiegelgewölbe eingeschlossen werden, sind in sich nochmals unterteilt. Ihr Zentrum nimmt ein achteckiges Feld ein, das oben mit der Rahmung des Spiegels abschließt und seitlich in die der Stichkappen übergeht. So vermitteln sie den Eindruck, an der Spiegelfläche zu hängen, und geben dem Betrachter das Gefühl, er habe den Durchblick auf einen Freiraum, d.h. in den Himmel, was - wie unten erörtert wird - der Thematik der Felder durchaus entspricht.

Im unteren Zwickel dieser Gewölbefelder ist ein dreieckiges kleines Feld ausgespart, das eine kleine Tafel mit einer Inschrift, umgeben von Groteskenelementen, trägt.

Die Fläche seitlich der achteckigen Felder ist mit "grotesken" Fabelwesen verziert, die auf blauem Grund angebracht sind und von links und rechts auf das Mittelfeld zuschweben. Sie sind immer wieder anders gestaltet, jedoch in Bezug auf die Bildfelder symmetrisch formuliert.

In den oktogonalen Gewölbefeldern sind die sieben Planetengötter zusammen mit ihren Planetenkindern dargestellt. Diese Szenenfolge beginnt auf dem Feld über der Tür mit der Darstellung des "Saturn".[1)]

Saturn, ein magerer, verwachsen wirkender alter Mann mit Bart steht auf einem Streitwagen, der von zwei Drachen gezogen wird. In der Hand hält er eine Sense.

Links und rechts des Gespannes befinden sich seine "Häuser", der Steinbock bzw. das Einhorn und der Wassermann. Darunter stehen die Planetenkinder: es sind Krüppel, Feldarbeiter, ein am Boden hockender Mönch und Gefangene. Diesen bringen die Menschen Verpflegung und beweisen somit ihre Nächstenliebe.

Jupiter sitzt in einem vierrädrigen Wagen, der von zwei Adlern gezogen wird.

Daneben sind die "Häuser", links der Schütze und rechts die Fische, gegeben.

In der freien Landschaft steht eine Gruppe von Männern. Wahrscheinlich sind es Jäger, da einer von ihnen einen Falken auf der Hand hält.

---

1) Friedrich Lippmann, Die sieben Planeten, Berlin 1895, S. 3: "Die sieben Planeten stehen untereinander in einer Rangordnung, die sich, entsprechend ihren Umlaufzeiten, in der Weise abstuft, daß Saturnus, der die längste Umlaufzeit hat, die oberste und höchste Stelle einnimmt, ihm folgt Jupiter, hierauf Mars, dann die Sonne als mittelster Planet, auf diese Venus, Merkur und Luna." Mit eingefügt ist hier die Darstellung der Astrologia. Siehe auch A. Hauber, Planetenkinderbilder und Sternbilder, Straßburg 1916.

Mars hockt auf einem vierrädrigen, kastenförmigen Wagen auf einem Thronstuhl. In der linken Hand hält er einen Stab und in der rechten die Zügel des Pferdegespannes.

Seitlich davon sind der Widder und der Skorpion dargestellt.

In der darunterliegenden Landschaft wird eine Frau von Kriegern bedrängt.

Apollo steht auf einem zweirädrigen Streitwagen mit dem "Haus" des Löwen im Rad. Der Wagen wird von vier Pferden gezogen. In heftiger Bewegung holt seine Rechte, welche die Rute hält, aus. Unterhalb von Apollo befindet sich eine Menschengruppe geistlicher und weltlicher Würdenträger, so ein Kardinal und ein Bischof. In ihrer Mitte sitzt der Papst, umgeben von einem Kaiser und einem König, und erteilt den Segen.

Venus fährt auf einem Wagen, der anstelle der sonst üblichen Tauben von zwei Stieren gezogen wird. Vor ihr steht der kleine Amor mit Köcher.

Seitlich davon sind der Stier und die Waage gegeben. Darunter befinden sich Liebespaare in einer Landschaft.

Merkur sitzt in einem vierrädrigen Wagen auf einem hohen Stuhl. Der Wagen wird von zwei Hirschen gezogen. Der Gott hält die Zügel und seinen Stab. Rechts davon ist die Jungfrau und unter den Rädern sind die Zwillinge dargestellt. Seine Planetenkinder sind Gelehrte, die sich mit der Astronomie und der Mathematik beschäftigen.

Luna steht in wehendem langen Gewand auf einem flachen vierrädrigen Wagen. In der linken Hand hält sie die Mondsichel und mit der rechten

die Zügel des Wagens, der von Delphinen gezogen wird. Links daneben ist ein Krebs dargestellt. Ihre Planetenkinder betreiben Fischfang.

Astrologie Im oberen Bildfeld schwebt die Sphärenkugel, auf der in einem breiten Band die Tierkreiszeichen angebracht sind. Unter ihr befindet sich eine Gruppe junger und alter Männer, die Schriftrollen und Bücher in den Händen halten.

Exkurs III: Entwicklung der Planetenkinderdarstellungen bis ins 14. Jahrhundert[1)]

Der antike Okzident hatte unter Einwirkung altorientalischer Sepulkralkunst Typen der Berufsdarstellungen entwikkelt. Er brachte sie jedoch zunächst noch nicht in einen systematischen Zusammenhang mit den astrologischen Vorstellungen.

Der postantike Orient wiederum bildete, indem er auf die von der Antike geprägten Bildtypen zurückgriff, das formale System der Planetenkinderdarstellungen aus.

Es wurde um 13oo auf dem Weg über Spanien dem Abendland bekannt. In der Sala della ragione zu Padua um 142o[2)] wird diese Synthese des orientalischen Systems der Planetenkinderbilder mit abendländischen Berufsdarstellungen erstmals für uns bildlich faßbar[3)]; sie zeigen das menschliche Leben unter dem Einfluß der Planeten.

Auf unsere Darstellungen in der Sala delle Sibille e dei Propheti trifft die Aussage von Panofsky zur Umformung der Planetenkinderbilder im 15. Jahrhundert zu:[4)] "Sie sind des Hieroglyphischen entkleidet. Es handelt sich nicht darum, eine mathematische Doktrin zur Darstellung zu bringen, sondern der Künstler will einheitliche Stimmungsbilder geben. An die Stelle der objektiven, wissenschaftlich-systematischen Darstellung tritt die subjektivistisch-genrehafte."

---

1) Erwin Panofsky, Dürers "Melancolia" I, 1923, S. 121 ff., sowie Fritz Saxl, Kunstchronik N. 48, 1919, S. 1o13 ff., dienten als Grundlage dieser kurzen Studie.

2) Weitere bildliche Darstellungen finden sich u.a. im Zyklus des Andrea Bonaiuto in der Spanischen Kapelle in Florenz, in der Eremitani-Kapelle in Padua, um 14oo, sowie in Raffaels Fresken in S. Maria del Popolo in Rom, 1516.

3) Zur Einflußnahme der Salone-Darstellungen auf die Planetenkinderdarstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts siehe Panofsky, ebenda.

4) Panofsky, a.a.O., 1923, S. 121 ff.

Die Medaillons der Stichkappen tragen kleinfigurige Szenen: Drei Männer in Rüstung verfolgen eine davoneilende Frau, drei Männer mit Lorbeerkränzen treten auf einen zum Opfer geschmückten Stier zu, der auf einem hohen Sockel thront.[1] - Zwei Krieger treffen sich vor einem Architekturhintergrund.

Drei Männer treten hintereinander auf einen altarartigen Sockel zu. Der vordere entfacht ein Feuer über dem Altar.

In einer offenen Bogenhalle steht ein Mann, mit einer Toga bekleidet; er hält einen Zweig in der Hand. Rechts befinden sich zwei Männer, die ein stierähnliches Tier mit sich führen.

Mehrere Männer sind beieinander. Einer bläst ein Instrument. Ein anderer trägt einen Lorbeerkranz und hält einen Stab mit einer Tafel.

Links und rechts einer Säule stehen Gruppen von Männern. Unter ihnen befindet sich ein Krieger, der mit einem Dolch auf zwei Frauen zustößt.

In der Mitte des Bildfeldes steht ein rechteckiger Sockel mit einer Säule, die von einer männlichen Gestalt in Toga bekrönt wird. Von links und rechts treten Männer auf sie zu.

Bei der Darstellung dieser Medaillons handelt es sich möglicherweise um freie Erfindungen des Künstlers, jedoch in Anlehnung an antike Vorbilder. Für letzteres spricht die Thematik der Krieger, der togabekleideten Männer sowie die Opferszenen. Eine Deutung dieser Szenen steht allerdings nach wie vor aus.

---

1) Siehe hierzu Saxl, a.a.O., 1957, S. 18o, der das Schwert des Cesare Borgia, auf dem eine ähnliche Szene dargestellt ist, beschreibt und interpretiert.

8. Zusammenfassung

Eine Betrachtung der Freskenthematik des Appartamento Borgia erfordert eine Erörterung der Studie von Saxl[1], die sich mit der von Pintoricchio ausgemalten Zimmerflucht auseinandersetzt, Lösungen zur Entschlüsselung des Programms anbietet und neue Ansatzpunkte für die Forschung aufzeigt. Sie hat das Ziel, das intellektuelle Leben des Papstes und seines Hofes zu analysieren und beschäftigt sich in diesem Zusammenhang mit dem Interesse der Humanisten an der griechischen Literatur und deren intellektuellen Aufarbeitung der ägyptischen Kultur sowie mit dem historischen Material der im Alten Testament enthaltenen Bezüge zu Ägypten.

Saxl will der Aussage der Fresken über den Charakter des Auftraggebers und seiner Familie nachgehen und stellt fest, daß viele Fragen unbeantwortet bleiben müssen. Das hängt nach seiner Meinung damit zusammen, daß über die liturgischen Abläufe, bei denen der Papst mitwirkte oder denen er assistierte, sowie über die Reden und theologischen Werke der Professoren an der "Sapienza" zu wenig bekannt ist.

Er kommt zu dem Schluß, daß wohl kaum ein anderes Werk dieser Zeit heidnische und persönliche Elemente so vordergründig darstelle wie der Freskenzyklus im Appartamento Borgia. Diese Folgerung zieht er aus der Interpretation der Decke der Sala dei Santi und einer Untersuchung der Bedeutung der Verehrung des Apis. Er geht auf die antiken Quellen zum Apiskult ein, stellt eine kurze ikonographische Untersuchung an, ohne eine nähere Erklärung für die symbolische Bedeutung des Apis bringen zu können, außer daß er ein "christianized animal" sei.

In diesem Zusammenhang sind vor allem Saxls neue Interpretationen der Sala dei Misteri und der Sala dei Santi von

---

1) Saxl, a.a.O., 1957, passim.

Bedeutung: zu den Szenen im erstgenannten Raum meint er, daß sie die sieben Freuden der Mariae verkörperten.[1] Dem widerspricht aber, daß zu den sieben Freuden Mariae die "Verkündigung", die "Heimsuchung", die "Geburt Christi", die "Anbetung der Könige", die "Begegnung mit Simeon", das "Wiederfinden im Tempel" und die "Marienkrönung"[2] gehören. Pintoricchio stellte jedoch nur drei dieser Szenen dar.

Für die Sala dei Santi gibt Saxl eine nur als Hypothese formulierte Lösung, indem er die Heiligen als eine Verkörperung der Sieben Tugenden interpretiert. Die Heimsuchung stehe für die Hoffnung, Antonius für den Glauben, Paulus für die Liebe, Katharina für die Klugheit, Barbara für die Stärke, Susanna für die Gerechtigkeit und Sebastian für die Mäßigung.

Ich halte auch diesen Gedanken, selbst wenn er in Bezug auf die Siebenzahl sehr verlockend erscheint, für nicht überzeugend. Katharina kann zwar symbolisch für die Klugheit stehen, die Deutung der übrigen Heiligen erscheint jedoch nicht haltbar. So überzeugt eine Interpretation des Gesamtvorganges, des Brotteilens durch Antonius und Paulus als Eucharistiefeier weit mehr als der Versuch, Paulus als das Symbol der Liebe und Antonius als das Symbol des Glaubens zu deuten, wie Saxl meint. Den Glauben vertreten alle hier dargestellten Heiligen in der ihnen jeweils vorgegebenen Prüfung. Gegen Saxls Deutung der Barbara als ein Symbol der Stärke spricht wiederum, daß auch die anderen Heiligen Stärke beweisen: Katharina im Vertreten ihres

---

1) Ebenda, S. 176 und 178. Die Vermutung ist insofern plausibel, als in sechs Lunettenbildern der Maria eine große Bedeutung zukommt und die siebte Darstellung mit der "Auferstehung Christi" dadurch aus dem Rahmen fällt, daß hier Alexander VI. selbst wiedergegeben ist.

2) LcI, a.a.O., Bd. 2, S. 62. - Saxl, a.a.O., 1957, S. 176 und 178, zählt entgegen dieser gängigen Zusammenstellung auch die Auferstehung und Himmelfahrt Christi, Pfingsten und die Himmelfahrt Mariae zu den Szenen der sieben Freuden Mariae.

Glaubens vor den Philosophen, Antonius und Paulus im Widerstand gegen die Versuchung, Susanna im Schweigen trotz der ihr widerfahrenden Ungerechtigkeit und Sebastian im Martyrium.

Nach Saxl verkörpere Susanna die Gerechtigkeit. Sie muß jedoch eher als diejenige angesehen werden, der Gerechtigkeit widerfährt.

Den Heiligen Sebastian als "Mäßigung" anzusehen, hat schon Saxl selbst in seiner Argumentation als den "weak point" bezeichnet.

Seine angebotene Lösung ist sicherlich zu abstrakt. Es fehlt aber vor allem auch eine Bezugnahme auf die aktuellen Umstände, d.h. den Zeitpunkt der Entstehung des Programms und seiner Umsetzung ins Fresko.

Das gilt auch für Saxls Äußerung zur Ehreninschrift "Pacis cultori"; der Feststellung, " ... there can therefore be no doubt as to whose triumph the arch is meant to commorate"[1], hätte eine Analyse der politischen Umstände und die Zielsetzungen des neuen Papstes folgen müssen.

Saxl spricht ferner von einer konservativen Renaissancekirche, die in ihren Ideen des Mittelalters verhaftet geblieben sei, was sich im Programm äußere. Ausgehend von seiner These von den sieben Freuden Mariens und den sieben Tugenden meint er: "If the true solution should lie in this direction, the general programme of the Appartamento would be completely in the tradition of the mediaeval encyclopaedia as we know it from the gothic cathedrals onward the twelve Jewish and pagan prophets, the twelve Apostles, the seven Liberal Arts, seven Virtues and the seven Joys of the Virgin."[2] Das Programm enthalte allerdings auch nach Saxl als eine "renaissance of the bull" die Darstellung des Papstes also als Kind der Sonne und

---

1) Saxl, a.a.O., 1957, S. 184.

2) Saxl, a.a.O., 1957, S. 177.

die Geschichte von Io-Isis und Osiris, welche mit dem Apiskult und dem Borgia-Stier - Saxl interpretiert diesen als neuen christlichen Apis - endige.[1)]

Das alles trifft grundsätzlich zu. Es handelt sich hierbei, abgesehen von der Deckenthematik der Sala dei Santi, tatsächlich um ein traditionelles Programm; es ist aber innerhalb der Freskenzyklen Italiens von 1300 - 1500 einmalig. Einzelthemen lassen sich zwar mit der Thematik dieser Räume vergleichen, so die Darstellung der Vita Mariae und Christi, der Apostel, Propheten oder Sibyllen; auch Heilige werden ähnlich wiedergegeben, ebenso die Planeten und die sieben freien Künste; eine vergleichbare Verbindung dieser Themenkreise, und sei es auch nur eines größeren Teils von ihnen, gibt es aber nur im Appartamento Borgia (siehe hierzu Kapitel D.II).

1) Saxl, a.a.O., 1957, S. 185.

B) AUSMALUNG UND FUNKTION DER RÄUME

I. Welchen Zweck erfüllten die einzelnen Räume

In diesem Zusammenhang beschäftigt uns die Frage der Bestimmung der Säle des Appartamento Borgia, d.h. wie sie der Papst für seine Regierungsarbeiten und für seine privaten Angelegenheiten verwendet haben mag.

Hierfür sind die schriftlichen Quellen in Form der Aufzeichnungen des päpstlichen Zeremonienmeisters Johannes Burchardus (144o - 15o6), die hier erstmalig so ausführlich in Bezug auf die Thematik ausgewertet wurden, äußerst aufschlußreich.[1)] Genauere Auskunft geben sie uns aber lediglich über die Funktion der offiziellen Räume, d.h. der Säle, die vor dem eigentlichen Appartamento gelegen sind. Es kann deshalb daraus geschlossen werden, daß die päpstli-

---

1) Die Diarien des Burchardus, ed. Thuasne, a.a.O., 1883 - 1885 (im folgenden wird nur mit Burchardus zitiert) beginnen bereits vor der Amtszeit von Alexander VI. am 25. September 1483 mit zunächst kurzen Notizen und bestehen ab August 1484 aus ausführlichen Aufzeichnungen. - Die Monate vom 25. Juli bis 2. Dezember 1492 sowie vom 22.2. bis 12.8.15o3 sind uns nicht erhalten. Siehe hierzu auch Pastor, a.a.O., Bd. 3,1 (5. - 7. Aufl.) 1924, S. 643 ff.

Barbier de Montault, Oevres complètes, Bd. 2, Poitiers 1889, S. 141 ff., brachte bereits 1889 einige, jedoch meiner Meinung nach nicht immer richtig interpretierte Auszüge des Burchardus. - 1897 beschäftigten sich Ehrle/Stevenson, a.a.O., mit diesen Aufzeichnungen des Burchardus "noi provammo la bella soddisfazione di accorgerci che con gli estratti del Diario potevamo determinare la maggior parte di quel piano del palazzo antico in cui stanno le sale oggi denominate appartamento Borgia, come pure una parte non piccola del resto del palazzo stesso, ed indicare l'uso che facevasi di ciascheduna stanza dell'epoca dell'autore, che è proprio quella di Alessandro VI. e dei suoi immediati predecessori e successori." (S. 8). Ihre genaue Analyse ist in diesem Zusammenhang jedoch nicht ausreichend.

chen Gemächer nur einem begrenzten Besucherkreis zugänglich waren.

Der offizielle Gast des Papstes durchschritt gewöhnlich eine Reihe von halböffentlichen Räumen, ehe er in diese Zimmer, die "camere secrete", kam.[1]

Er ging von der Sixtinischen Kapelle, in der fast wöchentlich Zeremonien und Gottesdienste abgehalten wurden, in die Sala Regia (auch "prima aula", "aula magna" und "aula maior" genannt). Diese war der Audienzsaal für die königlichen und kaiserlichen Besucher und deren Botschafter. - So begrüßte der Papst hier am 26. Februar 1500 zusammen mit seinen Kardinälen und den Fürsten des Landes den eigenen Sohn, Fürst Valentius (Cesare Borgia).[2] - An diesem Ort wurde ferner das öffentliche Konsistorium abgehalten.[3]

Es folgen die "aula secunda" und die "aula tertia", die zusammenfassend auch die Sala Ducale genannt wurden. Sie hatten eine ähnliche Funktion wie der vorherige Raum; in beiden Sälen empfing der Papst ebenfalls Gesandte - wahr-

---

1) "Intravimus ad aulam predictam (sala dei Pontefici) per tres aulas ordinarias, cameras paramenti papagalli et sequentes." (Burchardus, Bd. 2, S. 280; Mai 1496).

2) "Postquam dux venit ad cameram Papagalli; apportari fecit quinque cussinos de broccato auri, unum poni ad sedem eminentem in quo sedit ... Apertum est ostium papagalli et intraverunt omnes nobiles duces et post eos, inter cardinales, dux qui genuflexus ante Pontificem fecit brevem orationem ..." (Burchardus, Bd. 3, S. 21).

3) Zu dieser Vollversammlung kamen die in Rom anwesenden Kardinäle, Prälaten, Diplomaten und Aristokraten unter dem Vorsitz des Papstes meist zweimal wöchentlich zusammen: "Feria secunda, 19 mensis januarii, parata ex more prima aula palatii apostolici apud S. Petrum pro publico consistorio pro receptione regis Francie et obedientia per eum prestanda, pontifex ..., commisit mihi quod irem ad regem Francie ..." (Burchardus, Bd. 2, S. 266, 1495) und: "Feria secunda, 27 januarii, fuit publicum consistorium in prima aula palatii apostolici pro obedientia per oratores illustrissimi Johannis rege et Catharine regine Navarre ..." (Burchardus, Bd. 3, S. 11, 1500).

scheinlich die herzoglichen - und hielt Konsistorien ab.[1]

Ferner nahm der Papst in der aula secunda die Fußwaschung der zwölf Armen vor.

In der sich anschließenden Camera dei Paramenti zogen die Kardinäle ihre kirchlichen Gewänder an und warteten auf ihren Empfang durch den Papst.

Die Camera del Papagallo diente vielen verschiedenartigen Zwecken. Zunächst einmal legte der Papst in diesem Raum die Pontifikalgewänder an.[2] Dann kam er auch hier, wie in den vorherigen Sälen, mit den Kardinälen zusammen[3], und auf dem Weg zu seinen Privatgemächern wurde er von ihnen bis hierher begleitet[4], wo er sie dann entließ. In die-

---

1) "Parata fuit secunda aula ante cameram apostolicam cum pannis, et ignis in ea accensus: consistorium hoc habitum est pro obedientia per oratores serenissimi regis Ferdinandi Neapolitani regis prestanda." (Burchardus, Bd. 2, S. 2o, 21. Dezember 1492).

"Feria secunda, 11 dictis mensis martii, fuit publicum consistorium in tertia aula palatii apostolici apud S. Petrum, videlicet in illa que est proxima camere paramenti. Papa venit ad consistorium ..." (Burchardus, Bd. 2, S. 513, 1499).

2) "Dominica quarta quadragesime, Letare nuncupata, 29 martii, Rmus. D. cardinalis Alexandrinis celebravit missam ... papa presente ...: deinde venit ad cameram papagalli, ubi receptis paramentis solitis benedixit rosam, et alia observata fuerunt more solito." (Burchardus, Bd. 2, S. 248, 1495).

"Missa finita, pontifex in camera papagalli, depositis sacris vestibus, ante sedem suam stans, ducem Calabrie coram ..., secrete allocutus est ..." (Burchardus, Bd. 2, S. 214, 25. Dezember 1494).

3) "Eodem mane, SS.D. noster, ante quam veniret ad capellam, convocavit ad se omnes cardinales in camera papagalli ..." (Burchardus, Bd. 2, S. 214, 25. Dezember 1494).

4) "Feria quarta, 26. dicti mensis octobris, fuit consistorium secretum ... Consistorio finito, SS.D. noster paratus more solito, venit ad basilicam s. Petri ... Interim Papa ascendit ad cameras suas de s. Petro ab omnibus cardinalibus associatus, ubi dimissis in camera papagal-

(Forts. d. Anm. auf S. 159)

sem Raum weihte er am Rosensonntag (Laetare) die mit Moschus und Balsam gefüllte Goldene Rose[1] und vollzog hier die Weihe zur Übertragung der Schwertgewalt.[2]

Weiter diente der Raum als ein wohl intimerer Empfangssaal - im Vergleich zur Sala Regia - für die Gesandten wie auch für die Herrscher selbst: Alexander VI. empfing in ihm die Unterhändler des Königs von Frankreich[3], die Legaten von Ferdinand II., König von Spanien[4] und von Friedrich I.,

---

(Forts. d. Anm. 4 von S. 158):
li sacris vestibus licentiavit omnes ..." (Burchardus, Bd. 2, S. 336/7, 1496).

1) Bereits Papst Innozenz VIII. hatte in diesem Raum die Weihe vollzogen (siehe Burchardus, Bd. 1, S. 399, 21. März 1490) wie dann auch Papst Alexander VI.: "Dominica quarta quadragesime, 21 dicti mensis martii, SS.D. noster benedixit rosam in camera papagalli ..." (Burchardus, Bd. 3, S. 121, 1501).

2) "Anno a nativitate D.N.J.C. 1499, die 25 mensis decembris ... venit ad cameram papagalli, ubi, receptis paramentis, dempta mitra, benedixit ensem et incensavit ..." (Burchardus, Bd. 2, S. 502).

3) "Feria sexta, 16 maii, venerunt ad urbem quatuor oratores regis Francie qui fuerunt a familiis Pape et omnium cardinalium recepti et usque domum eorum hospitii associati, et in die sequenti, qui fuit vigilia Pentecostes, venerunt hora vesperorum ad palatium apostolicum iidem oratores et in camera papagalli osculati sunt pedem pape et venerunt cum eo ad vesperas, ut alii." (Burchardus, Bd. 2, S. 178, 1494).

"Eadem die (23. Juni 1501) ... venit per prata et intravit urbem per portam Viridarii D. Bernardus alias Berault Stuart de Ubigni, miles, capitaneus gentium regis Francie, ad regnum Neapolitanum euntium, qui receptus fuit a familiaribus Pape et omnium cardinalium, more solito. Equitavit recta via ... ad palatium Pape quem reperiit in Camera Papagalli et cum eo cardinales ..." (Burchardus, Bd. 3, S. 147, 1501).

4) "Feria quarta, 15 martii ... in camera papagalli, Papa in sede sua sedens, circumstantibus cardinalibus dictum Gundisalvum (Ferdinandi Capitaneus gentium armorum regis Hispanie in Sicilia existentium) et nobis cum eo existentes ad osculum pedis eum accepit." (Burchardus, Bd. 2, S. 358 und 359, 1497).

König von Neapel[1] sowie den Mantuaner Markgrafen Francesco Gonzaga.[2]

In dieser Sala wurden ferner Papst Alexander VI. sowie seine Vorgänger und Nachfolger aufgebahrt.[3]

Die Sala dell'Udienza, das Audienzzimmer, benützte der Papst als Ort der - so Steinmann[4] - "geheimen Beratungen mit fürstlichen Gästen und vertrauten Kardinälen"[5], wobei er Vertragspunkte verlesen und stipulieren ließ.[6]

---

1) "Feria secunda, 14 dicti mensis januarii, venit ad urbem Magnificus Dominus ... orator Illmi. Federici regis neapolitani ad serenissimum regem Romanorum, a suis duncaxat associatus in sera tarde intravit Urbem. ... in sex cardinalium presentia, et diem eis statuit mercurii 16 dicti mensi januarii, qua post prandium in camera papagalli eos audivit." (Burchardus, Bd. 2, S. 5o6, 1499).

2) "Sabbato, 26 martii ... illustrissimus D. Franciscus Gonzaga, marchio Mantuanus, illustrissimi domini Venetorum capitaneus generalis, per portam beate Marie de Populo intravit Urbem ... More solito descendit ex equo ubi cardinales in palatio descendere solent, et ascendit ad pontificem qui eum expectavit in camera papagalli, in sede eminenti ..." (Burchardus, Bd. 2, S. 271, 1496).

3) Siehe Burchardus, Bd. 1, S. 9, zum Tod von Papst Sixtus VI. am 12. August 1484. - Zum Tod von Alexander VI: "His peractis, portavimus eum per duas cameras et aulam pontificiam et cameram audientie ad papagallam ubi paravimus mensam." (Burchardus, Bd. 3, S. 24o, 18. August 15o3).

4) a.a.O., S. 4o.

5) "Dominica quinta quadragesime, 13 mensis martii, SS.D. noster vocavit ad se omnes cardinales in cameram audientie, et nos clericos ceremoniarum post eos, et dixit se cras in publico consistorio recepturum Rmum. D. cardinalem de Alibreto, e propterea audire ex nobis quid agendum." (Burchardus, Bd. 3, S. 197, 15o2).

6) "Dominica, 18 dicti mensis januarii ... venit rex Francie ... Venerat autem ad stipulandum capitula inter pontificem et ipsum prius conclusa et subscripta tam per Papam quam regem: ... tandem Papa intravit cameram inter aulam predictam (Sala dei Pontefici) et cameram papagalli sitam, ubi parate erant due sedes camerales. Rex papam secutes est ...; et fuerunt lecta et stipulata huius modi capitula, de quibus rogati erant duo notarii ..." (Burchardus, Bd. 2, S. 225/6, 1495).

(Forts. d. Anm. auf S. 161)

Es folgt nun der Trakt des Appartamento Borgia mit den "camerae novae", d.h. das eigentliche Privatappartement des Papstes.[1)]

Es wurde damals interessanterweise, wie aus Burchardus hervorgeht, eine Unterscheidung zwischen den alten und neuen Räumen, den "antiquas" und "novas cameras" des vatikanischen Palastes gemacht.[2)] Dies mag möglicherweise damit zusammenhängen, daß sich diese Säle in dem "palatium novum" von Nikolaus V. befinden.

Innerhalb der Zimmerflucht des Appartamento Borgia ist dann zu unterscheiden zwischen den halböffentlichen Räumen, den "cosidette camere segrete"[3)] (Sala dei Misteri, dei Santi, delle Arti Liberali - wobei offen bleibt, wozu die "Sala del Credo" und "delle Sibille" zählten -)und den zwei Saletten, welche die "camerette private"[4)] waren. Sie mögen zusammen mit der Sala delle Arti Liberali, die, wie bereits erwähnt, auch zu den "camere segrete" gehörte, unter der so häufig im Text des Burchardus auftauchenden Bezeichnung "camera" oder camera sua"[5)] verstanden worden

---

(Forts. d. Anm. 6 von S. 160):
Rex associavit Papam usque ad cameram secretam ultra cameram papagalli ..." (Burchardus, Bd. 2, 2o.1.1498).

"Dominica igitur Letare ... 29 dicti mensis martii ... congregatis RRmis.DD. cardinalibus in camera papagalli, SS.D. noster fecit vocari ad se, ad parvam cameram audientie, et de eorum consilio decrevit dare rosam predictam ..." (Burchardus, Bd. 3, S. 26, 15oo).

1) Es sind die "aulae inferiores pontificum" (siehe Burchardus, Bd. 3, S. 65, 29. Juni 15oo).

2) "Feria quinta in cena Domini, 4 mensis aprilis ... et SS.D. noster venit ad mandatum quod factum est in secunda aula novarum habitationum, eo ordine prout prius in tertia aula fieri solebat. Inde banco pro pauperibus, credencia, pulpito pro diacono et alio pro cantoribus eodem modo collocatis, R.mus.D. cardinalis s. Severini dixit evangelium et post incantavit Papa more solito ... Tum pauperibus et aliis benedixit et in cameram rediit." (Burchardus, Bd. 2, S. 62, 1493).

3) Redig de Campos, a.a.O., 1967, S. 84.

4) Ebenda.

5) "Papa reversus est ad cameram ..." (Burchardus, Bd. 2, S. 9, Dezember 1492).
(Forts. d. Anm. auf S. 162)

sein, und zwar im Gegensatz zu dem unter dem Sammelbegriff "camerae novae" zusammengefaßten gesamten Trakt oder der Bezeichnung "camera prima", "secunda" usw..

Hierzu wissen wir (und das erschwert eine Untersuchung): "Als 'camera' (galten) zunächst alle Räume, die sich nicht durch ihre Größe oder durch besondere Funktionen auszeichneten ... Mit Ausnahme des 'studiolo' besitzt keines der Privatgemächer einen eigenen Namen. Lediglich die Vorzimmer sind häufig durch die Beischrift 'anticamera' gekennzeichnet. Wohn-, Schlaf- und Gästezimmer verbergen sich also sämtlich hinter der Bezeichnung 'camera'."[1)]

Wie aus einigen Stellen des Burchardus hervorgeht, durften selbst die intimsten Räume des Papstes von geistlichen Würdenträgern betreten werden.[2)] Der Papst stellte diese sehr bald nach dem Regierungsantritt seinen hohen Besuchern, den weltlichen Herrschern, zur Verfügung, und man fragt sich, wie die Arbeiten Pintoricchios und seiner Mitarbeiter vonstatten gehen konnten.

Friedrich I., König von Neapel, traf am 11. Dezember 1492 in Rom ein. Er war wohl, verläßt man sich auf die Aussage

---

(Forts. d. Anm. 5 von S. 161):
"Papa in sede rediit ad cameram ..." (Burchardus, Bd. 2, S. 275, 1. April 1496).

Besonders interessant ist das Zitat von Burchardus, das deutlich eine Unterscheidung zwischen der Sala dei Pontefici, dei Misteri, dei Santi und der "camera" macht: " ... rex associavit Papam usque ad cameram secretam ultra cameram papagalli; Papa in secunda aula descendit de sede sua in qua portobatur, et ad pedes ivit ad cameram suam, sinistra regem apprehendeus, et continuo ad latus suum ductus ..." (Burchardus, Bd. 2, 2o. Januar 1495).

1) Frommel, a.a.O., 1973, S. 71.

2) "Papa exivit cameram cum tribus cardinalibus ..." (Burchardus, Bd. 2, S. 27, 26. Dezember 1492), und: " ... vicecancellarius et cardinales prefati diverterunt ... ceteros prevenientes, ubi SS.D. nostrum in camera invenerunt." (Burchardus, Bd. 2, S. 342, 19. Dezember 1496). "SS.D.N. audita missa in camera sua dixit se iturum ad sanctam Mariam majorem ..." (Burchardus, Bd. 2, S. 43, 27. Februar 1493).

von Burchardus, der erste Gast in den "camere novae". Anläßlich seines Besuches wurden die Räume mit himmelblauem, alexandrinischem Samt und Goldbrokatvorhängen geschmückt, und das Bett des Gastes, das in der Sala dei Santi stand, wurde mit karmoisinfarbigem Samt verziert.[1)]

Am 16. Januar 1495 war der König von Frankreich, Karl VIII., hier zu Gast[2)]; die Freskierung war wohl fertiggestellt, und er erklärte, "in keinem Palast eine ähnliche Ausschmükkung gesehen zu haben".[3)]

Am 26. März 1496 bewohnte der Mantuaner Markgraf Gonzaga die Räume.[4)]

In den Ausführungen des Burchardus wurde das erste der Gemächer des Papstes, die "Sala dei Pontefici" ("aula ponti-

---

1) "Feria secunda, 24 decembris ... finitis vesperis, Papa ascendit palatium, more consueto portatus, et intravit per aulas solitas antiquas cameram papagalli, ubi depositis sacris vestibus, assignare fecit cameras novas principi supradicto, ut in eis ea nocte quiesceret. Parate autem fuerunt camere ipse ornatissime, tertia, quarta et quinta veluto alexandrino et celesti ac velis bruccato aureo paratis, secunda autem lecto ex veluto cremesino ..." (Burchardus, Bd. 2, S. 24, 1492).

2) "Eodem die (16. Januar 1495) in mane, rex equitavit ad basilicam S. Petri, ubi audita missa in capella s. Petronille per unum ex capellanus suis; (si recte memini, sine cantu celebrata est), ascendit ad palatium Pape ad cameras novas pro eo paratus ubi fecit prandium ..." "Interim surrexit pontifex et dixit se velle regem usque ad regias cameras associare, sed rex id fieri omnino recusans, fuit ab omnibus cardinalibus associatus ad huius modi cameras, iter faciens per cameram paramenti et omnes aulas ac deambulatorium Rmi.D. cardinalis S. Anastasie et aulam (gemeint ist die S. dei Pontefici) et cameras novas ad quas ipse inhabitaturus (erat) ... Perventus ad quartam cameram predictam, rex egit ex more gratias cardinalibus ..." (Burchardus, Bd. 2, S. 221 u. 223/4).

3) Pastor, a.a.O., 1924, Bd. 3,1, S. 65o.

4) " ... deinde a prelatis et oratoribus supradictis qui eum adduxerant, (Francesco Gonzaga) jussu pontificis, usque ad cameras ad palatium camere apostolice in quibus olim imperator et reges Hispani hospitari consuerunt, pro suo hospito ordinatus, associatus." (Burchardus, Bd. 2, S. 272, 26. März 1496).

ficum"), meist namentlich aufgeführt und nicht mit in die Zählung der anschließenden Räume, d.h. prima, secunda usw., mit einbezogen[1], obwohl sie eigenartigerweise ebenfalls als eine "sala nova" bezeichnet wurde[2], auch wenn sie dem unter Nikolaus III. erbauten Trakt angehört.

In ihr wurden Zeremonien abgehalten[3], hier wurde auch bisweilen die Meßfeier vollzogen[4] und es wurden Feste gefeiert. Außerdem diente sie als Begrüßungssaal der Gäste des Papstes, so z.B. des Königs von Frankreich und des Sohnes von Alexander VI., Goffredo Borgia.[5]

So wird - wie im Palast des 15./16. Jahrhunderts die Sala Grande - im Appartamento Borgia die Sala dei Pontefici

---

1) "die sabbati, 3o septembris, in festo s. Hieronymi, paratis omnibus ... in tertia camera, post aulam pontificum, Rmus.D. ..." (Burchardus, Bd. 3, S. 28o, 15o3) und: "Papa venit ad cameras suas super audientiam ubi in earum prima, juxta salam majorem, ibidem ... lavit pedes duodecim pauperibus ..." (Burchardus, Bd. 2, S. 274, 31. März 1496).

2) "Papa venit in sede paratus per aulam novam ad cameras novas, in quarum prima lavit pedes duodecim pauperum more solito, dicto prius evangelio per Rmum.D. cardinalem Ascanium. Omnes cardinales palatini interfuerunt ..." (Burchardus, Bd. 2, S. 518, 28. März 1499).

3) Unter Innozenz VIII.: "Sabbato, 27 mensis junii ... Sanctissimus D.N. in aula pontificum, recepto pluviali supra stolam et rochetum, benedixit ambo vexilla, prout in ordinario." (Burchardus, Bd. 1, S. 358, 1489). Und unter Alexander VI.: "Feria sexta, 3 mensis maii, festum S. Crucis ... Eadem die, fraterculus, decimum etatis sue annum agens ... sermonem fecit coram SS.D.N. papa ...; in aula pontificum id factum est." (Burchardus, Bd. 2, S. 529, 1499).

4) "Feria quinta, 3 dicti mensis aprilis, abbas s. Sebastiani de Urbe, sacrista capelle nostre, missam celebravit in aula pontificum palatii apostolici apud S. Petrum ..." (Burchardus, Bd. 2, S. 1o5, 1494).

5) "Feria sexta, 2o maii ... intraverunt urbem per portam Lateranensem DD. Goffredus Borgia di Aragonia ... Cum essemus intra palatium, Papa intravit ad aulam pontificum in sedem eminentem ibidem in medio apud murum ad sinistram intrantis sibi paratam cum pallio viridi in figuris Salvatoris et S. Thome digitos in latus suum mittentis postergali, et alio simili supra sedem extenso, sedens, undecim cardinalibus in eorum cappis circumstantibus, videlicet ..." (Burchardus, Bd. 2, S. 279/8o, 1496).

" sein bedeutendster Innenraum"[1] gewesen sein. Wie die Sala del Trono im Palazzo Ducale in Urbino oder die heutige Sala Regia im Palazzo Venezia in Rom und die Sala Grande im Palazzo della Cancelleria war dies der Ort, in dem "die großen Zeremonien und Audienzen ... die Banketts und oft auch die anschließenden Theateraufführungen"[2] stattfanden. Er mag "bei festlichen Gelegenheiten zugleich als Theater-, Tanz- und Speisesaal"[3] gedient haben.

In der Sala dei Misteri wurden ebenso wie in der Sala dei Pontefici Zeremonien, wenn auch kleinere, abgehalten. Das war bereits unter Papst Innozenz VIII. so gewesen, der hier Hochzeiten feiern ließ.[4]

Papst Alexander VI. verwendete, wie uns Burchardus angibt, diese Sala für religiös-pontifikale Zwecke, indem er hier am Gründonnerstag die Zeremonie der Fußwaschung der Zwölf

---

1) Frommel, a.a.O., 1973, S. 66.

2) Ebenda.

3) Ebenda. - "Wie sparsam man sich die Einrichtung einer Sala Grande vorzustellen hat, können die Inventare einiger größerer Paläste veranschaulichen. In der 'sala magna' des Kardinals Francesco Soderini im Borgo Nuovo werden einige Figurenteppiche aus Kamelhaar - 'paco' -, eine Orgel, ein 'clavicembalo', eine Sänfte und eine große Holztruhe mit einem Silberkelch, Masken und Trinkschalen erwähnt. In der Sala Grande der Farnesina befanden sich nach Sigismondo Chigis Auszug ein Leuchter, eine Statue auf einem Sockel, zwei Statuen auf dem Kamin und fünf Marmorköpfe über den Türen. Die Fußböden waren mit glasierten oder unglasierten Ziegeln ausgelegt. Instrumente, Teppiche, Kunstwerke - darauf wird sich auch die alltägliche Einrichtung anderer Sale Grandi beschränkt haben ...", und das gilt sicher auch für die "Sala dei Pontefici" des Appartamento Borgia (ebenda, S. 69/7o).

4) Dominica 16 mensis novembris ... Rome in palatio apostolico apud sanctum Petrum in aula supra vineam immediate post aulam pontificum, contraxerunt matrimonium." (Burchardus, Bd. 1, S. 23o, 1488) und: "Dominica, 3 mensis junii, in prima camera post aulam pontificum, super hortum, parata fuit sedes bassa ex bruccato aureo super unum gradum juxta murum, et desuper supercilium aureum extensum ac, juxta sedem ipsam, hinc et inde multa scabella veluto cooperta posita pro sponsalibus nepotis Pape ibidem celebrandis." (Burchardus, Bd. 2, S. 487, 1492).

Armen, das "mandatum pauperum", vornahm[1]. Außerdem regelte er in ihr geschäftliche Angelegenheiten[2].

Beide Räume, die Sala dei Misteri wie die nachfolgende Sala dei Santi, mögen wie der "salottino" des Palazzo Ducale zu Urbino"...als Zwischenglied zwischen der Sala Grande (in diesem Fall Sala dei Pntefici) und dem Privatappartement"[3] des Papstes gegolten haben.

Auch in dieser Sala dei Santi fanden Zeremonien statt, so Konsistorien, die, wie Burchardus ausführte, auch an anderen Orten tagten. Außerdem kam es hier, wie ich den Aufzeichnungen des Notars der päpstlichen Kammer Camillus de Beneimbenis entnehmen konnte, zu Vertragsabschlüssen.[4] Ferner vollzog der Papst in diesem Raum die Weihe der Armen. Hierbei durfte neben der Bank für die Armen, dem Pult für den Diakon und die Tribüne für die Sänger die bei Burchardus ebenfalls erwähnte Kredenz nicht fehlen.[5] Trug diese "in der 'Sala seconda' des Palazzo Venezia kostbares Geschirr und kunstvolle Gefäße für das Gastmahl in der angrenzenden 'Sala prima', so wird sie hier für den sakralen Ak gedient haben... Ihr traditioneller Platz scheint der Salotto gewesen zu sein."[6]

---

1) "Feria quinta cene Domini, 31 martii ... Inde Papa venit ad cameras suas super audientiam ubi in earum prima, juxta salam majorem, ibidem lavit pedes duodecim pauperibus; cui lotioni interfuerunt circiter quindecim cardinales ..." (Burchardus, Bd. 2, S. 275, 1496).

2) "Acta fuerunt hec Rome in palatio apostolico in prima camera ... novi presentibus ..." (Camillus de Beneimbenis, Archivio del Collegio dei Notari capitolini, 1464 - 1504, Bd. 175, S. 98o, Rom, Staatsarchiv.

3) Frommel, a.a.O., 1973, S. 7o.

4) "Acta fuerunt hec in palatio apostolico in secunda camera nova post aulam pontificam presentibus Reverendissimo ...". Die darüberliegende Stanza della Seguatura hatte unter Julius II. wahrscheinlich dieselbe Funktion inne. Siehe unten D.II.

5) Siehe S. 161, Anm. 2. Aus dieser ganzen Beschreibung des Burchardus darf geschlossen werden, daß das Mobiliar dieser Raumfunktion entsprechend festgelegt war.

6) Frommel, a.a.O., 1973, S. 7o.

Obwohl hier die Kredenz stand, wie aus dem Zitat des Burchardus hervorgeht, kann nicht mit Sicherheit angenommen werden, daß einzig die Sala dei Santi die Funktion des sog. Salotto innehatte. Vielmehr stand vermutlich beiden Räumen, sowohl der Sala dei Misteri als auch der Sala dei Santi, diese Aufgabe zu, und es muß wohl auch in diesem Fall angenommen werden,"daß die Terminologie für die einzelnen Funktionen und Raumformen nicht immer präzise gehandhabt wurde".[1)]

In der Sala delle Arti Liberali nahm der Papst, soweit wir wissen, keine sakralen Handlungen vor. Burchardus gibt uns über die Funktion dieses Saales keine Auskunft, sondern erwähnt lediglich, daß der Papst hier die heiligen Gewänder angezogen habe.[2)] Die weiteren Aussagen des Burchardus geben uns jedoch Hinweise auf eine mögliche Funktion des Raumes: so wissen wir, daß in der Sala ein Bett stand.[3)] Dies allein sagt uns noch nichts über den Zweck des Zimmers aus, da es üblich war, Liegestätten in verschiedenen Räumen aufzustellen.[4)]

Es ist jedoch ferner bekannt, daß Papst Julius II., der nach Alexander VI. im Appartamento Borgia wohnte, diesen Raum als Frühstückszimmer benutzte.[5)] Außerdem darf er möglicherweise mit dem im Brief des Jaume Casanova erwähnten "Speisesaal" identifiziert werden (vgl. S. 19). Wahrscheinlich diente also dieser Raum sowohl als Wohnzimmer als auch als Schlafzimmer.[6)]

1) Frommel, a.a.O., 1973, S. 71.

2) "Feria secunda, 24 decembris... SS.D.N. paratus in tertia camera ex novis paramentis solitis, venit per aulas duas et aulam novam ac veterem magnam per scalas ad curiam..." (Burchardus, Bd. 2, S. 23, 1492).

3) "... et posuerunt (Leichnam von Papst Alexander VI.) in alia camera ante sala in qua mortuus est super unam lecticam, et super panno serico cremesino et tapete pulchro." (Burchardus, Bd. 3, S. 329, 18.August 1503). Möglicherweise handelt es sich um ein als Sterbelager aufgestelltes Bett.

4) Siehe A.VI. Exkurs.

5) "Papa fecit prandium in camera consueta ante Turrim in mensa quadrata solus, et, post eum, in mensa longa decem cardinales..." (Burchardus, Bd. 3, S. 348, April 1504).

6) Anm. siehe auf S. 168.

Unsere Vermutung wird durch den Vergleich mit einem zeitgenössischen Palast bestätigt, denn "nach dem Bericht der venezianischen Gesandten von 1505 folgte im Palazzo Venezia auf die Sala Seconda die 'camera del Cardinale' (Sala del Mappomondo), der eigentliche Aufenthaltsraum des Kardinals." Diese diente nicht nur als Wohnzimmer, sondern häufig auch als Schlafzimmer .[1)]

Von der Sala delle Arti Liberali kam man in die beiden Salette, die sicherlich mit unter dem Begriff "camera" verstanden werden durften, waren sie doch eng an die "camera del Papa" angeschlossen.

Die erste Saletta war höchstwahrscheinlich das Sterbezimmer von Papst Alexander VI. gewesen[2)] und mag deshalb als ein weiteres Schlafzimmer des Papstes gedient haben, zumal sie etwas abseits und verborgen von den übrigen Zimmern liegt

Sie kann jedoch gleichzeitig eine "guardaroba" des Papstes, der seine Gewänder in der Sala delle Arti anlegte, gewesen sein, während in der zweiten benachbarten Saletta die Dienerschaftskammer untergebracht war.[3)] Es ist außerdem möglich, daß er in ihr nicht nur seine Kleider aufbewahrte, sondern daß der Raum, ähnlich den Anweisungen des Haushof-

---

(Anm. 6 von S. 167):
Pastor, a.a.O., 1924, Bd. 3,1, S. 649, hält die Sala für das Arbeitszimmer. Redig de Campos, a.a.O., 1964, S. 85, meint, die Sala delle 7 Arti Liberali sei das Studierzimmer des Papstes gewesen. Herbert von Einem nimmt an, daß hier die "Signatura Gratiae" unter Papst Alexander VI. tagte. (Das Programm der Stanza della Segnatura im Vatikan. Rhein.-Westf. Akademie der Wissenschaften. Vorträge G 169, Opladen 1971, S. 16. Ehrle/Stevenson, a.a.O., 1897, S. 35, vermuten in ihr das Schlafzimmer des Papstes. - Barbier de Montault, a.a.O., 1889, S. 273, hält die Sala delle 7 Arti für das Sterbezimmer und die Sala dei Santi für den Raum, wo der Papst aufgebahrt wurde.

1) Frommel, a.a.O., 1973, S. 71. - Was wir durch das Inventar von 1526 über die "Camera" der Farnesina wissen, galt sicher auch für die Sala delle Arti Liberali. "Dort standen nicht nur ein Bett, ein Schrank, eine Truhe und ein Tisch, sondern auch ein Schreibpult - 'studioletto' - und ein Schreibtisch - 'scrittorio'." Frommel, a.a.O., 1973, S. 71.

2) Pastor, a.a.O., 1924, Bd. 3,1, S. 650, und Redig de Campos, a.a.O., 1967, S. 85.

3) Siehe Frommel, a.a.O., 1973, S. 73.

meisters von Urbino, für die "guardaroba", "der Aufbewahrungsort für Schmuck, Kleider, Wäsche, Rüstungen, Waffen oder Sattelzeug[1] gewesen war. Die Lage der "guardaroba" bzw. der ersten Saletta entsprach nämlich ganz den damaligen Vorstellungen eines Raumes dieser Verwendung.[2] Diese These wird durch eine Stelle bei Burchardus gestützt, aus der hervorgeht, daß der Papst entweder in dieser Saletta oder aber in der Sala del Credo[3] wertvolle Dinge aufbewahrte.

An eine weitere, ebenfalls durch ihre Lage bedingte Funktion ist noch zu denken. Wollte der Papst einen Besuch heimlich empfangen, so konnte dieser von der Sala Ducale (der aula secunda) oder auch direkt von den Treppen aus in diese Räume gelangen. Sie waren also vielleicht auch ein Vor- oder Wartezimmer[4], in das der Besucher eingelassen

---

1) Frommel, a.a.O., 1973, S. 78.

2) "Costumasi di fare la guardaroba in alto, rivolte a buon vento in luogo, che non impediscono il corso de buoni appartamenti, nè pe'l'romore del batter li panni, ò per altro gli offendano. Vogliono daver loggie unite, essere in volta, e sicure da fuochi, o da ladri, haver le scale commode, e communi da salirvi pesi, e portarvi pesi, et altre segrete, donde salgono li padroni senza esser veduti, e camere congiunte pe'l guardaroba, et essere in parte, che non rispondano su le strade publiche, ma più tosto nell'interior della casa ..." (Frommel, a.a.O., 1973, S. 78).

3) " ... vasa argentea que fuerunt in prima camera post cameram Pape da qua D. Michelettus Neri non fuit memor et una capsetta de cupresso que fuerat cum viridi panno cooperta et etiam per illos non visa in qua fuerunt lapides et annuli pretiosi valoris viginti quinque millium ducatorum vel circa, et multe scripture, juramentum cardinalium, bulla investiture regni Neapolitani et plura huiusmodi." (Burchardus, Bd. 3, S. 242, 18. August 1503).

4) Frommel, a.a.O., 1973, S. 72/3, führt hierfür Beispiele auf. So die Anticamera im Piano Nobile des Pal. dei Penitenzieri, im Erdgeschoß auf Peruzzis Entwürfen UA 456 für den Pal. Orsini oder UA 596 für den Palast des Erzbischofs von Amalfi. Vergleichbar mit den Salette des Appartamento Borgia wäre wohl "die Anticamera, die auf Sangallos Palastentwurf UA 1239 im Rücktrakt des Obergeschosses (?) nahe einer Camera zwischen Treppe und Studiolo erscheint, (sie) war wohl ebenfalls als Warteraum gedacht."

wurde, bevor er in den Arbeitsraum des Papstes kam, um mit ihm eine ungestörte Unterredung zu führen.

Welche Verwendung mag den beiden Turmzimmern zugekommen sein? Möglicherweise wurden in ihnen Zusammenkünfte zur Besprechung von vertraulichen Projekten abgehalten, was durch ihre Lage begünstigt worden wäre. Leider gibt uns Burchardus keine weitere Auskunft außer einer Notiz, daß der Papst in der ersten Sala, der Sala del Credo, seine Gewänder ablegte[1], was der Funktion der nahen Saletta jedoch nicht widerspräche.

Über die Sala delle Sibille sind keine Aussagen erhalten.[2]

Vergleichen wir das Appartamento Borgia nochmals mit dem Palazzo von Urbino, der ein Zeugnis für die Vielzahl der Räume des Privatappartements eines Fürsten oder einer Fürstin abgibt. Das Appartement des Herzogs bestand aus einem größeren Empfangssaal, einem Audienzzimmer, einer 'stanza da letto', einer 'guardaroba' und einem 'studiolo'; weiterhin einer Kapelle und einer 'stufa' im Mezzanin."[3] Alle diese Räume im Appartamento Borgia außer dem "Studiolo" - eine "stufa" war hier nicht vorhanden und zur Kapelle siehe unten - wurden bereits untersucht.

Für das Studio bietet sich die Lage des Turmes geradezu an.[4]

---

1) "Ostensis reliquiis predictis, SS.D.N. associatus ab omnibus cardinalibus predictis et D. Friderico, ad palatium reversus est per novas cameras, in quarum quarta, vestes sive ornamenta sacra dimisit omnino attrita ..." (Burchardus, Bd. 2, S. 31, 26. Dezember 1492).

2) Pastor, a.a.O., Bd. 3,1, S. 644, hält sie für das Schlafzimmer des Papstes.

3) Frommel, a.a.O., 1973, S. 72.

4) Es wäre dann ganz ähnlich gelegen wie die "Biblioteca secreta" von Julius II., die sich anscheinend im dritten Geschoß "hochgelegen ... durch eine besondere Treppe von den Gemächern neben der Nikolauskapelle des zweiten Geschosses leicht erreichbar, und nicht in der Stanza della Segnatura", befand (H. v. Einem, a.a.O., S. 13/14). Ähnlich auch dem "Studio" der Isabella d'Este, das sich im Turm des Castello di San Giorgio befand und vom Piano Nobile des östlichen Trakts über kleine Räume zu erreichen war.

Diese Vermutung wird bestätigt durch die Aussage von Frommel: "Wie ... im Pal. Venezia ist der letzte Raum des Appartements, das 'Privatissimum' des Hausherrn, in einem Turm mit stärkeren Mauern untergebracht.[1] Das studiolo diente dem Hausherrn als Zufluchtsort für die zurückgezogene und einsame Beschäftigung mit den Wissenschaften oder den Geschäften ... Gewöhnlich befand es sich in einem der Sala Grande entgegengesetzten Teil des Piano Nobile, der nur vom Privatappartement oder von einer Nebentreppe aus zugänglich war."[2] Interessant ist, daß die Sala delle Sibille wie die bei Frommel aufgeführten Beispiele einen nahezu quadratischen Grundriß hat und hier ebenso - und zwar durch die Sala del Credo - die Verbindung zu einer Treppe gegeben ist.[3] Dies ließe darauf schließen, daß die zweite Sala, die Sala delle Sibille, als das Studio gedient hatte. Es gibt jedoch auch Beispiele für "studioli", die langgestreckt sind[4], was auf die Sala del Credo als Studierzimmer hindeuten würde.

So mag beiden Räumen, auf alle Fälle aber einem der beiden, diese Funktion zuzuschreiben sein.

Zu erwähnen ist noch, daß der "Torre Borgia, wo jetzt die Fresken zur Verherrlichung Pius' IX. angebracht sind, die Privatkapelle der Borja enthielt ..."[5]. Diese wird bei Burchardus nicht erwähnt. Ihre angegebene Lage mag aber zutreffen, vergleicht man sie mit der im Palazzo Medici in

---

1) Ebenda, S. 68. - Die Räume wurden jedoch nicht als "camera" bezeichnet, sondern numeriert.

2) Frommel, a.a.O., 1973, S. 73. Siehe die dort aufgeführten Beispiele.

3) "Diese Position neben einer Nebentreppe erinnert an Albertis Empfehlung, der Hausherr solle sich einen vom Hauptportal unabhängigen Geheimausgang sichern." (Frommel, ebenda).

4) Frommel, a.a.O., 1973, S. 73.

5) Pastor, a.a.O., Bd. 3,1, 1924, S. 644. Es handelt sich hierbei um die heutige Sala dell'Immacolata.

Florenz[1], im Palazzo Ducale in Urbino[2] und im Palazzo Farnese.[3]

Wie bereits erwähnt, wurde die Terminologie für die einzelnen Funktionen und Raumformen nicht immer präzise gehandhabt. Die Aussagen des Burchardus sowie ein Vergleich mit den Privatpalästen der Zeit zeigen jedoch, daß sich die Zimmerabfolge und die Verwendung der rein öffentlichen Räume, beginnend mit der Sala Regia bis zur Sala dell' Udienza, in ähnlicher Weise in den privaten, kleineren Räumen, die dem Papst zum täglichen Leben gedient haben, wiederholte.

---

1) "Sie liegt im Fassadentrakt des Piano Nobile hinter dem Studiolo und ist mit dem zur Haupttreppe führenden Korridor, der Camera des Hausherrn und einem Treppchen verbunden ...". Frommel, a.a.O., 1973, S. 74.

2) Sie lag "im Mezzanin, stand in Verbindung mit dem Privatappartement des Herzogs ..." (Frommel, ebenda).

3) Er verfügte "schon um 1504 über eine 'camera superior ubi est altare'" (Frommel, a.a.O., 1973, S. 75).

II. Zusammenhang von Ausmalung und Funktion der Räume

Durch die Lage eines Raumes innerhalb des vatikanischen Palastes und durch den Vergleich mit zeitgenössischen Palastanlagen ließ sich also die Funktion der einzelnen Räume annähernd bestimmen.

Die Thematik der Ausmalung stützt nun diese Ergebnisse, und sie zeigt, daß zwischen ihr und der Funktion der Räume ein enger Zusammenhang bestand.

Die Sala dei Misteri ist ausgemalt mit Szenen aus dem Leben Christi und Mariä. Sie ist ein prachtvoller und sehr repräsentativer Saal, der, wie ausgeführt wurde, eine halboffizielle Funktion innehatte.

In ihm fand die Fußwaschung der zwölf Armen statt, eine Zeremonie, die der Papst symbolisch für Christus, der die Fußwaschung vor dem Osterfest ausführte, vornahm. Es ist ein Akt - er bedeutet eine Einleitung der Passion[1] - an den zwölf Armen, die stellvertretend für die zwölf Apostel standen, eine Handlung, die der Passion Christi vorausging und der, wie die zwölf Armen durch die Fresken der "Auferstehung", "Himmelfahrt" und "Ausgießung" deutlich vor Augen hatten, die Erlösung der Menschheit nachfolgt.

In der Sala dei Santi nahm der Papst die Weihe der zwölf Armen, die dadurch in besonderer Weise in den Dienst Gottes gestellt wurden, vor. Der Akt, der in der Sala dei Misteri begann, wurde hier fortgesetzt, in einem Raum, der Szenen aus dem Leben verschiedener Heiliger trägt, die das Christentum vertraten und die als Fürbitter für die Erlösung der Menschen gelten. So mögen sie auch die zwölf Armen, die hier zusammenkamen, betrachtet haben, nämlich als

---

1) Johannes 13,1 - 17. - Ein "Zeichen dienender Erlöserliebe" (LThK, a.a.O., Bd. 4, Sp. 476).

ihre Fürsprecher und als ihre Vorbilder im Kampf für das Christentum.

Dieser Raum ist der reichste in der Ausstattung innerhalb der drei, und so ist es verständlich, daß hier vor allem auch Konsistorien abgehalten wurden, konnte der Papst doch in diesem prunkvollen Raum die Besucher durch die Ausmalung der Decke auf seine eigene Person und Herkunft hinweisen.

Die Sala delle Arti Liberali war wohl der Hauptwohnraum von Alexander VI. gewesen. Dieser Saal diente ihm als Eß- und auch als Arbeits- und Bibliothekszimmer.[1] Hier - wie in der Sala dei Misteri und der Sala dei Santi (siehe S. 165f.) - erledigte er die geschäftlichen Angelegenheiten und diskutierte sie mit seinen Ratgebern.

Die Ausmalung des Raumes mit den Darstellungen der "Künste", die die einzelnen Wissenschaften verkörpern, kommt diesem Zweck und der Atmosphäre durchaus entgegen.

In die beiden Turmzimmer zog sich der Papst zurück, um ungestört zu sein und um möglicherweise ganz geheime Dinge zu besprechen. In diesen Räumen wird sein Studiolo gewesen sein. Er mag hier, in der Sala delle Sibille mit ihren Darstellungen der Planetengötter, über die eigenen oder die staatsgeschäftlichen Probleme nachgedacht haben und konnte von ihr aus in die Sala del Credo hinübergehen mit ihren Propheten und Aposteln, die ihn immer wieder an das Kommen Christi erinnerten und die mit den Sprüchen der Sibyllen das zusammenfaßten, was in den Lunettenzonen der vorangehenden Räume wiedergegeben ist.

---

1) Künstle, a.a.O., 1926, Bd. 2, S. 153.

C) HISTORISCHER KONTEXT DES ZYKLUS

I. Der neue Papst in zeitgenössischer Sicht: Tätigkeit der Humanisten

1. Krönungsfeier

Anläßlich der Feier zur Krönung des Kardinals Rodrigo de Borja zum Papst Alexander VI. wurden aus dem Kreis seiner gebildeten Zeitgenossen kleine Verse verfaßt, die an den Fassaden der Häuser angebracht wurden.[1)]

Diese kleinen Reime bringen in zum Teil sehr überschwänglicher Fassung bereits einige Gedanken über den Papst und an ihn gestellte Erwartungen in Kurzform zum Ausdruck, die sich in den Reden der Gelehrten am Hof von Alexander VI. wiederfinden.[2)]

Für die Art der Repräsentation ist es bezeichnend, daß oftmals das Motiv des Triumphbogens als Festapparatur, an der wichtige und aussagekräftige Sprüche angebracht waren, verwendet wurde.[3)] Hierbei ging es wohl nicht so sehr um die Wiedergabe eines bestimmten Triumphbogens, wie etwa den Konstantinsbogen, als vielmehr um den Triumphbogen

---

1) Siehe unten C.I.2.

2) Die Wahl Alexanders VI. war nicht nur positiv aufgenommen worden: " ... perchè il Borgia era bensì altamente bene merito, per esser stato per trentacinque anni interrottamente abile vicecancelliere di S.R. Chiesa, ma egli era catalano, di sangue e di cuore catalano, e della 'peste catalana' si era più che stufi in Italia specialmente in Roma. Non gliel'aveva gridato in faccia: 'Catalano, marrano!' il Della Rovere alla presenza o quasi di Papa Innocenzo VIII morente, pochi giorni prima!" Giovanni Soranzo, Studii intorno a papa Alessandro VI (Borgia). Pubblicazioni dell'Univ. Cattolica del S. Cuore, N.S. XXXIV, Milano 1950, S. 23.

3) Als Ausgangspunkt für die nachfolgenden Ausführungen benutzte ich Mario Menotti, I Borgia, Storia e Iconografia, Rom 1917, Appendice I bis, S. 384 a - c.

allgemein als Ehrenpforte und als Inbegriff des Römertums.

So schrieb man zum Beispiel an einen Bogen "VATICINIUM VATICANI IMPERII", der somit zum Träger der "Weissagungen auf die Herrschaft des Vatikans" wurde.

Womit befaßten sich die kleinen Sprüche? Als ein Thema wurde die "Pax" angesprochen: so trug der Palast des Protonotars Agnello eine Aufschrift, die den Papst "PACIS PATER" benannte und die davon sprach, daß "SANCTA FUIT NULLO MAIOR PAX TEMPORE, TUTA OMNIA SUNT ...". Ein weiterer Spruch des Agnello verkündete die "PAX AUREA".

Ferner wurde die Göttlichkeit des neu gewählten Papstes Alexander immer wieder betont, wobei die Verbindung mit dem gleichnamigen antiken Herrscher hergestellt wurde, indem z.B. der Triumphbogen, der auch die Inschrift "Vaticinium Vaticani Imperii" trug, mit den Worten "DIVI ALEXANDRI CORONATIO" geschmückt war.

Kurze Zeit später machten dann N.T. Lucenses (siehe C.I.2) und Benevenutus (ebenda) auf diesen Wesenszug aufmerksam. Die "Göttlichkeit" des neuen Papstes wurde auch in Bezug zu dem römischen Imperator Julius Cäsar gebracht. So ebenfalls bei Agnello, der die Schrift "CESARE MAGNA FUIT, NUNC ROMA EST MAXIMA: SEXTUS REGNAT ALEXANDER: ILLE VIR, ISTE DEUS" anbringen ließ.[1)]

Hierbei fällt auf, mit welchem Nachdruck die Bedeutung Roms unterstrichen wurde. Diese Hervorhebung der Stadt ist noch an anderer Stelle zu finden. Ein weiterer, durch seine Inschriften besonders interessanter Triumphbogen trug die drei aneinandergereihten Worte "LIBERALITAS-ROMA-IUSTITIA".

"Roma" - sie wird durch ein Mädchen dargestellt - ist in der Mitte angebracht und hat zu ihren Füßen "il mondo ... e una mitra papale in mano".[2)] Es wird sogar direkt

1) Siehe auch N.T. Lucenses, C.I.2.

2) Menotti, a.a.O., 1917, Anhang S. 384 b.

auf die Person des Borgia-Papstes angespielt, wenn es weiter heißt: "ed un bue che pasceva"[1], Rom, dem Vatikan und dem neuen Papst liegt also die Welt zu Füßen. Sie sind der Mittelpunkt, von dem Freigiebigkeit und Gerechtigkeit zu erwarten sind. Auch bei Agnello wurde mit der Schmückung seines Palastes auf die "LIBERALITAS RERUM" hingewiesen, und auch er sah Rom als Mittelpunkt: "LIBERTAS, PIA IUSTITIA, ET PAX AUREA, OPES, QUAE LUCET IBI, ROMA, NOVUS FERT DEUS ISTE TIBI".

Dieser Gedanke wurde in der Palastausschmückung noch weiter entwickelt: Rom wird in Bezug zu "ORIENS "und "OCCIDENS", die die heidnische und christliche Welt bedeuten, gesetzt. Es werden Hinweise auf die Herrschaft des Christentums "EUROPA - RELIGIO" gebracht -, hier also ist der Sitz der Religion, die ewigen Sieg, "AETERNITAS-VICTORIA" haben soll.

Die Zeitgenossen von Alexander VI. hatten noch weitere Hoffnungen an diesen neuen Papst und an seine Regierung zum Ausdruck gebracht: "PUDICITIA - FLORENTIA-CHARITAS - ET FLORENTIA".[2] Ihm wird dies alles möglich sein, so glau-

---

1) Menotti, a.a.O., 1917, Anhang S. 384 b.

2) Miquel Batllori, S.J., Alessandro VI e Alfonso II di Napoli. Estratti dagli "Atti del congresso internazionale di studi sull'età aragonese", Bari 1968, S. 591, veröffentlichte erstmals diesen Brief des Spaniers Franciscus de Valentia, der sich in Rom aufhielt und die Krönungsfeierlichkeiten beschrieb. Der Brief ist vom 6. Oktober 1492 und ist an Senor Lope d'Ocampo gerichtet. De Valentia geht auf den Triumphbogen und dessen Aufschrift ein: "Y luego domingo, XXVI de agosto, fue la coronaçión, la más solenne que nuanca se acuerdan hombres, que des del banco de Spanocchi, que es agora depositario, hasta el cardenal de Nápoles (cioè il palazzo del Cardinal Carafa) aviá ocho arcos triumphales muy altos et pomposos, entre los otros uno del banco de Médiçis que tenía tanta música y personajes vivos, en lugar de statuas, en que avía Oriente et Oçidente, significando el Imperio, et Caritas, Liberalitas, Magnificencia, Justiçia, y así todas las otras virtudes, vestida cada una en su áito, e con dezir versos. E la Justiçia, era la hija de Andrés (probabilmente uno dei cugini insieme dell'autore e del destinario di questa lettera, di cui
(Forts. d. Anm. auf S. 178)

ben sie und dichteten für ihn: "ALEXANDRO INVICTISSIMO, ALEXANDRO SAPIENTISSIMO, ALEXANDRO MAGNIFICENTISSIMO ALEXANDRO IN OMNIBUS MAXIMO, HONOR ET GLORIA."[1] So wurde er in höchstem Lobeifer sogar mit dem göttlichen Zeus in Verbindung gebracht: "PRISCA NOVIS CAEDANT, RERUM NUNC AUREUS ORDO EST. INVICTOQUE JOVI EST CURA PRIMUS HONOR."[2]

Es geht daraus hervor, daß bereits zu Beginn der Regierungszeit von Papst Alexander VI., d.h. an seiner Krönungsfeier im August, bestimmte Erwartungen an ihn gestellt worden waren. Man schrieb, wie schon erwähnt, von "divus", "invictus", "sapientissimus", "magnificentissimus Alexander" und erhoffte sich den Zustand der "Pax" für Rom, den Kirchenstaat, wie für die noch nicht christianisierten Völker ("religio-victoria-aeternitas") sowie "Liberalitas", "Libertas", "Iustitia", "Pudicitia", "Caritas" und "Florentia".

(Forts. d. Anm. 2 von S. 177):
si è parlato nel paragrafo precedente) que dixo latine muy bien. Y el papa stuvo grand pieça mirando y oyendo. Et cred era tanta la familia, et tanta la grana et tan fina, que avemos spantado a Roma." (Das Dokument befindet sich in der Biblioteca della Real Academia de la Historia (Madrid), Fondo Salazar G-49, f. 452 rv.). "L'autore della lettera fu subito creato primo cubiculario di Alessandro VI, non appena eletto. Fu anche 'scriptor palatii', e come tale appare la sua firma in molti documenti dei registri vaticani di papa Alessandro sin dal 1492." (Batllori, ebenda, S. 587, Anm. 1).

1) So bei Agnello.

2) Ebenda. - Man könnte hierbei an den Borgia-Stier denken, da der Stier beim "Raub der Europa" die verwandelte Gestalt des Zeus war. Siehe hierzu Saxl, a.a.O., S. 183, der Ercole Strozzi zitiert. Strozzi erklärt den Namen Borgia als eine Kombination aus "bos" und "orgia", da die heidnischen Vorfahren Orgien für Jupiter vollzogen, während sie das Rind töteten.

2. Gratulationsreden

Weitere Informationen über die Einschätzung des Papstes liefern uns die Reden einiger zeitgenössischer Gelehrter, die an den Papst zu Beginn seiner Regierung gehalten wurden. Sie sind in einem 1493 in Rom erschienenen Buch zusammengefaßt, dessen Titel "Oratio variae coram Alexan.PP.VI.-S.L. Saec. XV." lautet.[1)]

In den Reden der Gelehrten wurde dem Papst nach seiner Erscheinung "vigor" und "robur" zugesprochen. Sie betonten sein Wissen, nannten ihn "sapiens", "litteratus", "eruditus" und wiesen auf seine "prudentia", "doctrina" und "experientia" hin. Sie sprachen von seinem Wesen und erwähnten, daß er "sanctus" und "pius" sei, und sie erörterten seine "religio", "benignitas" und "mansuetudo".

Sie diskutierten die Aufgaben, die er als Papst zu bewältigen habe, und meinten, daß er sie "securus", "firmus" und "iustus" lösen werde, wobei ihm seine "vigor" und "robur" zugute kämen. Sie schrieben von seiner "potestas", betonten vor allem seine "dignitas" und meinten, daß es ihm um die "salus" seiner Gläubigen ginge. Sie brachten ihn häufig mit Alexander d.G. in Beziehung, wobei sie besonders die "dignitas" betonten und seine priesterliche Vollmacht gegen die irdische des antiken Herrschers, seine Eigenschaft als Führer der Römer gegen die des Makedoniers, seine Stellvertretung Gottes gegen die der Menschen abhoben.

Diese Huldigungen bilden den Rahmen des für uns eigentlich bedeutsamen Kerns der Reden, nämlich die Erörterung der aktuellen Probleme. Alexander VI. hatte, wie sie deutlich unterstreichen, die Aufgabe, die Institution der Kirche zu festigen und deren Herrschaft zu erweitern und ihr Frieden zu bringen, indem die Völker des Orients zur christlichen Lehre bekehrt würden. Dies könnte, so geht aus den Re-

1) Siehe hierzu auch Pastor, a.a.O., 1924, Bd. 3,1, S. 356/7.

den hervor, mit Hilfe der christlichen Fürsten, die bisher unter sich zerstritten waren, aber nun unter seiner Autorität vereint werden sollten, geschehen. Somit wäre er fähig, Frieden für die gesamte christliche Welt zu schaffen.

Die Frage der Christianisierung war bereits bei der Krönungsfeier angesprochen worden. Die Aufschrift "Pax" war bei diesem Akt immer wieder in großen Lettern erschienen, und es war besonders durch den Triumphbogen, der die Worte "Oriens-Occidens", "Europa-Religio", "Aeternitas-Victoria" trug, auf die in diesem Zusammenhang notwendige Bekehrung der heidnischen Welt hingewiesen worden.

In den Erwartungen und Hoffnungen, die abschließend geäussert wurden, wiederholten sich oftmals die ihm anfangs zuerkannten Eigenschaften der "religio", "iustitia" und "liberalitas", wobei die "clementia", "affibilitas", "probitas", "pietas" und "fides" neu hinzukommen. Man hoffte nicht nur auf eine Festigung der römischen Kirche, sondern auch auf eine Wahrung der Sitten und Tugenden, und man erwartete eine kulturelle Blüte durch den Ausbau der Wissenschaften. Kurzum, man erhoffte von diesem Papst das Vollendete, die Führung auf dem Weg der Erlösung, und man rechnete hierbei mit der Milde des Himmels (siehe unten).

Somit wird uns zusammen mit den Aussagen der an den Häusern und Triumphbogen angebrachten Lettern (siehe C.I.1) ein fest umrissenes Bild von den Umständen des Regierungsbeginnes von Papst Alexander VI. gegeben.

Wie sieht das nun im einzelnen aus?

Die betonte Verehrung des Papstes wurde in den Reden durch das Preisen seiner Tugenden, die mit dem Vertrauen und Glauben auf eine sichere Führung der christlichen Gemeinde in Krisensituationen verknüpft wurden, deutlich.

So sagte Nicolaus Tygrinus[1]: "Quid innumerabiles virtutes

1) Nicolaus Tygrinus (Nicolaus Tegrinus) wurde um 1448 in Lucca geboren, er promovierte in Jura und wurde 1478 (Forts. d. Anm. auf S. 181)

tue cuncto orbi note: quid maxima doctrina cum longa verum experientia coniuncta. Quid religio aeternis annis imbuta ad hanc usque perfectissimam etatem continuata."[1] Und Io. Lucidus Cataneus sprach von "excellens tua benignitas ac peculiaris mansuetudo". Er wies auf seine sichere und feste Fürsorge für die Gläubigen hin, machte auf seine, von allen anerkannte Macht aufmerksam und sprach davon, daß nur er, Alexander, sie zum Heil führen könne. Abschließend führte er die weiteren Eigenschaften des klugen, frommen und so gerechten Papstes auf, mit denen dieser die "res apostolicas" lenken möge.[2]

(Forts. d. Anm. 1 von S. 180):
Botschafter in Neapel für die Abschließung des Bündnisses zwischen dem Papst, Neapel, Florenz, Lucca und Mailand. 1494/95 war er Botschafter bei Karl VIII und später im Jahr 1511 wurde er mit einer Botschaft bei Kaiser Maximilian beauftragt. Unter Julius II. war er Statthalter von Bologna. 1514 zieht er sich von der Politik zurück und wird Geistlicher. Er starb 1527.

Tygrinus schrieb eine Vita über Castruccio Castralani degli Antelnunelli, die wegen ihrer sprachlichen Eleganz sehr gerühmt wurde.-Lucensium oratio Luculentissima pont. max. Alexandro VI. per Nicolaum Tygrinum Lucensem utriusque iuris doctorem: elegantissime habita in consistorio publico pro obedientia praestanda. Die XXVI. octobris. MCCCCLXXXXII. - In: Oratio variae coram, a.a.O., 1493.

1) N.T. Lucenses, a.a.O., wies auch auf Julius Cäsar hin: "Si enim C. Julium caesarem hispanie questorum unde tibi origo est Beatissime pater sola Alexandri magni vel statua inanis pictura apud Gaeles conspecta ad eius magnifica gesta imitanda commovere potuit."

2) Io. Lucidi Catanei V. in doctoris archidiaconi ac consiliarii marchionalis mantuani et oratoris ad Alexandrum VI. Ponti. Maxi. Oratio. Die quinta novembris. In: Oratio variae coram ... 1493: "Prima: ut pro vetusto suorum progenitorum more et debito recognitionis beatudinem tuam recenter assumptam adoremus ac veneremur. Proxima deinde causa equidem honestissima fuit: ut notum faciamus neminem alium hac etate Ponti. maximum designari potuisse cui securiusque et firmis ovilis dominici cura crederetur ... Multomagis pontifex eminentissime tua potestas ab universis fidelibus existimanda est cum non ficta sed vera ac infallibili dei ordinatione tu solis sis qui ministero incompinabili, ligandi, et soluendi in terris retines facultatem nostris salu-
(Forts. d. Anm. auf S. 182)

P.G. Panhormita sprach - ganz ähnlich dem Cataneus - davon, daß der Papst nun Gott auf Erden vertrete, seine Lebenskraft, Stärke und Klugheit bürgten dafür, daß er seiner Herde Würde beibringe und die christliche Gemeinde mit erhabensten Ratschlägen führe.[1)]

(Forts. d. Anm. 2 von S. 181):
tem inpartientem ... Quam catholicus et incorruptus Pontifex maximus ... sapienter, pie, graviter, atque iustissime circa res apostolicas versatus sis ..."

1) Petri Gravinae Panhormitani oratio de christi ad coelos ascensu, habita apud Alex. VI. Pont. max. XVI. Maii. MCCCCXCIII. In: Oratio variae coram ..., a.a.O., 1493.

"Tu vero Pont. Max. qui huius hodierni triumphatoris vicem geris et in coelissima dignitatis sede colocatus cum hoc universo celesti concilio terrarum praesides: esto memor hanc victoriam, hunc triumphum quantum potes imitari, et cum te coelo dignum iudicaverit ac tibi suam sedem in terris reliquerit deus, perge ut iam coepisti cum hoc tuo laudatissimo grege quam sustines implere dignitatem, et tibi comissam christianam rem publicam sanctissimus consiliis regere. Iste enim aetatis tuae vigor et robur in gravissimis rebus totiens spectata prudentia perpetua foelicitas de te nobis magna pollicentur."

Es ist interessant, daß die Klugheit des Papstes immer besonders hervorgehoben wurde. So bei Cataneus, Panhormitanus und auch bei Benevenutus (Oratio in consistorio publico Romae per magnificum et generosum dominum Benevenutum de Sancto Georgio Blandrate comitem equitem iherosolimitanum et doctorem in pontificatu alexandri VI. pontificis maximi, pro illustrissimo et excellentissimo, domino suo Bonifacio marchione Montisferrati habita: anno christi MCCCCLXXXXIII. In: Oratio variae coram, a.a.O., 1493.):"Non enim apud te minus quam apud veteres illa divini Platonis valuit sententia: qua tum demum Resp. beatas censuit. Si aut philosophi regnarent, aut Reges philosopharent, omnium namque artifex est sapientia, quae ubi cum regali maiestare coniungitur, admirabile nescio quod praestat. Et ni vel pontifices vel Imperatores excellentissimi in primis semper sunt habiti, qui et litteratissimi eruditissimique fuere ... Sed consulto, sed mature, sed multis magnisque rebus et dignitatem gradibus periclitia prudentia tua, ad summum meritumque dignitatis culmen deo aspirante, et sapientibus viris adiuvantibus provectus es."

Über die Vita des Panhormita ist uns nichts bekannt.

Die Redner kamen nach der einführenden, oft überschwänglichen Lobrede über die Charakterzüge des Papstes auf die aktuellen Probleme zu sprechen, und es wurde im Rahmen einer Gegenüberstellung von Alexander VI. und Alexander d.G. die Frage eines Kreuzzuges gegen die Türken, den "hostis" erörtert. Hierbei wurde interessanterweise immer wieder das Göttliche des Namens Alexander betont, der offenbar zur Hoffnung und zu Vertrauen auf den Sieg über die Nichtchristen veranlaßte.[2)]

So sprach Angelus Politianus davon, daß er denselben Namen wie der Alexander trage, der allen Völkern des Orients schrecklich gewesen sei. Er habe diesen Namen angenommen, weil er göttlich sei; unter ihm werde die römische Kirche ihr Recht und ihre Macht beibehalten. Dann kam er auf den in diesem Zusammenhang wesentlichen Punkt zu sprechen: alle christlichen Fürsten, die bisher gegeneinander kämpften, zögen nun vereint unter seiner Führung gegen Mohammed, und er schwang sich zu einer wahren Begeisterung auf: ihm,

---

1) Dabei war man sich durchaus um die Bemühung der früheren Päpste um eine Christianisierung bewußt. So erwähnte Politianus (Oratio Angeli Politiani. Angeli Politiani vir dissertissimi oratio, quam edidit pro oratoribus senensium ad Alexandrum sextum pontificem maximum) - diese Rede erschien freilich nicht im Rahmen der 1493 edierten Schriften - die Päpste, die sich vor der Regierungszeit von Alexander VI. mit dem Religionskrieg beschäftigt hatten: "Nec vero in gratus aut immemor accepti a Callisto beneficii Pius fuit: sed expeditionem quam ille adversus immanissium Turcae gentis tyrannam susceperat: obitu interpellatam statim ut ipse ad pontificatum adscitus est: ita naviter continuavit ..."

Benevenutus ging besonders auf Callistus III. und dessen Streben, gegen die Türken vorzugehen, ein: " ... id omne ita ad virtutes bellicas transferebat: ut urbanas nunquam a se reiceret. Cum hec omnia ad christianae religionis dignitatem: decus et gloriam nihilque praetermittebat, quidem ad belli gerendi, ad victoriae consequendae rationem, ad delegendum crudelissimum Turcorum genus, ad compescendos Italiae maximos turbines attineret."

Alexander, ihm gehöre wahrhaftig das Lob; nicht dem grossen, sondern dem größten, nicht dem König, sondern dem Papst. Er sei wahrlich der Hirte und er stoße die Feinde der Christen zurück, treibe sie fort und zerschlage sie.[1]

Leonellus de Chieregatis[2] schrieb, daß die ganze recht-

1) "Tum istud ipsum Alexandri nomen omnibus orientis populis formidabile, quod tibi credo non frustra, sed divinitus adoptari, magna quaedam de te nobis, rara, arduaque, singularia, incredibilia, inaudita pollicentur. Non enim dubitatur quam receptura, retenturaque ius maiestatemque suam Romana ecclesia sit ... quin principes omnes christiani arma, quibus inter se nunc impie saeviunt, contra Mahumeticam potius rabiem impulsa, auctoritateque tua conversuri sint. Tibi enim, tibi laus haec vere Alexandro debetur, non magno, sed maximo, non regi, sed pontifici. Tunc enim vere tu pastor, cum belluas illas teterrimas, tot annos Christianorum, hoc est, tui gregis cuore, et caedibus pastas, totique quotidie Italiae atque adeo sedi isti quae sanctissimae, rabidis faucibus inhiantes, baculo isto divinem potestatis repelles, abiges, contundes." Die Rede ist auch abgedruckt in: Orationes clarorum hominum, vel honoris officiique causa ad principes, vel in funere de virtutibus eorum habitae. Coloniae 156o. -

Angelo Poliziano wurde 1454 in Montepulciano geboren und starb 1494 in Florenz. Er war seit 148o Professor der griechischen und römischen Literatur, als deren bester Kenner er galt. Er hatte bekanntlich eine leitende Position im Kreis der Humanisten am Hof von Lorenzo de Medici und war Erzieher seines Sohnes Pietro, dem Lehrer Leos X. - Polizianos lateinische Werke erschienen 1498 in Venedig. Die Titel waren u.a.: Prose volgari e poesie latine e greche; Opere volgari; Le selve e la strega.

Auch Cataneus kam auf den Kreuzzug zu sprechen und meinte, daß nachdem mit Hilfe seiner höchsten und unbesiegten Könige der sehr ehrenvolle Krieg gegen die Mauren glorreich geführt werde und über die Feinde triumphiert würde, er dann mit Tapferkeit gegen die übrigen Untreuen übertragen werde.

"Quibus arguitur confirmata magis et perspicua apparere in aitia promotionem tuam adeo ipsa celebratam ut homo Hispanus excellentioribus nature donis ornatus monarcha christiane religionis crearetur. Quo adiutorio altissimi et invictissimi Reges tui honestissimum bellum adversus Mauros grandi impensa magnisque apparatibus gloriosissime perfectum et de hostibus triumphatum non minori pietati et fortitudine contra reliquos infedeles transferatur.

2) Anm. auf S. 185.

gläubige Kirche im Glauben vereint und in ruhigem Frieden sein solle. Dies läge im besonderen Interesse der römischen Päpste. Nichts sei dem Papst wichtiger als die christliche Religion, und er wolle die heilige römische Kirche nicht nur gegen die wilden Feinde beschützen, sondern er wolle ihren Einfluß noch ausdehnen. Ihm ginge es darum, für die christliche Welt und für Italien den Frieden zu erreichen und diesen zu festigen. Er habe mit sehr wirksamen Überlegungen die unter sich strittigen Fürsten dazu angeregt, sich zu einigen und mit ihm die Mohammedaner als gemeinsame Feinde anzusehen und zu empfinden.[1)]

(Anm. 2 von S. 184):
Sermo habitus Romae in ecclesia sancti Petri in die Palmarum anno domini MCCCCXCV coram sanctissimo in christo patre et domino nostro domino Alexandro divina providentia papa sexto. In publicatione confederationis initiae inter ipsum, ac romanorum et hispaniae reges, venetorumque ac mediolanensum duces, per reverentem dominum leonellum de Chieregatis decretorum doctorem episcopum concordientem ac sanctitatis suae referendarium domesticum. In: Oratio variae coram, a.a.O., 1493.

Leonellus de Chiergatis (Lionello Chieregati) wurde um 1440 geboren und starb 1506. Er war Bischof von Arbe, Trau und Concordia (1488). 1487 - 90/91 war er in Frankreich und 1495 - 99 in kurialen Diensten bei Maximilian I. tätig. - Er war ein sehr geschätzter Redner - so hielt er die Leichenrede auf Innozenz VIII. - und humanistisch sehr interessiert. De Chieregatis vertrat die Notwendigkeit einer Reform an der Kurie und wandte sich gegen Ablaßmißbräuche in Frankreich (nach LThK, Bd. 2, Sp. 1053).

1) " ... totum corpus ecclesie orthodoxa in fide: et tranquilla pace que precipua est Romanorum pontificum cura diligentissime custodiatur et conservetur ... nil tibi magis cordi fore apertissimis documentis declarasti quam religionem christianam, sacrosanctamque Romanam ecclesiam contra truculentissimos eius hostes non solum tutari, verum etiam propagare et amplificare. Quod ut commodius tibi succederet ad christiani orbis, et Italie presertim pacem ineundam confirmandamque in primus animum adiecisti. Exhortatus es efficacissimis rationibus dissidentes inter se christiani nominis principes ut positis armis, compositisque controversiis, et unitis viribus icem tecum velut membra cum capite adversus Mahumetanos communes hostes cogitarent atque sentirent." Er führte noch weiter aus: "Predicantur ubique terrarum venetorum opes, gravitas, modestia, prudentia, constantia,
(Forts. d. Anm. auf S. 186)

Die Gelehrten beendeten ihre Reden, indem sie nach Erörterung der Probleme der Zeit abschließend ihre Hoffnungen und Erwartungen an den neuen Papst kundtaten:

Nicolaus Tygrinus sagte, wenn alles so glücke, könnten sie unter seiner Herrschaft nur das Vollendete erwarten.[1)]

P.G. Panhormita äußerte sich dahingehend: sie hofften alle, daß er glücklichen Zeiten vorstehen werde, daß die Kirche Zuwachs habe, die Christen einträchtig untereinander seien, daß die Beschäftigung mit den schönen Künsten und den Tugenden rege sei.[2)]

B. de Sancto Georgio Blandrate meinte, daß sie von seiner Tugend jegliche Religion, Gerechtigkeit, Freigiebigkeit, Milde, Leutseligkeit, Redlichkeit, Frömmigkeit und Glauben erwarten würden, Eigenschaften, die er von Kindheit an gehabt habe.[3)]

Frater Raynaldus munterte ihn auf, gleich wie er die Geschäfte der Stadt errichtet, die Tempel ausgeschmückt habe und wie er mit wunderbarer und bedeutender Kunstfertigkeit geraten habe, an der Engelsburg zu bauen, so solle er sich daranmachen, die Sitten sorgfältig zu bewahren, die sehr unfrommen Lästerer in Schranken zu halten und die Fall-

---

(Forts. d. Anm. 1 von S. 185):
magnanimitas, iustitia, fides atque religio; pro qua conservanda soli adversus impiissimos Turcos cum sepe antea tum etate nostra diuturna, gravissimaque bella gessere." - Ebenda.

1) "Quid non perfectum sperare possumus sub tuo imperio beatissimo pater cum ita omnia conveniant ... Tutos enim se futuros tuo sub iustissimo impero confidunt."

2) "Speramus omnes te praeside foelicia tempora, ecclesiae incrementum, inter christianos concordiam, bonarum artium ac virtutum studia ferventiora."

3) "Quid ergo de te plura aut maiora desiderabimus quandoque de virtute omnis religio, iusticia, liberalitas, clementia, affabilitas, probitas, pietasque, fidesque, quae tecum ab immatura etate prodierunt concomittantur." In: Oratio variae coram ... a.a.O., 1493.

Über seine Vita ist nichts bekannt.

stricke der Unanständigkeit zu vernichten und zu Grunde zu richten. Den Geiz und die übrigen Dinge, die den Zorn Gottes über die ihm anvertraute Herde hervorriefen, möge er nicht zulassen. Frater Raynaldus schloß diesen Gedanken ab, indem er seiner Hoffnung auf Erlösung für die Christen Ausdruck verlieh.[1)]

1) Fratris Raynaldi Montisaurei siculi Nethini seu Nothensis ordinis praedicatorum sacrae theologiae professoris oratio de visione dei. Habita coram San. Domino Alex. VI. Pont. Max. et sacro cardinalium collegio in die sancti Stephani anni. MCCCCXCVI. (sic). In: Oratio variae coram, a.a.O., 1493.

"Age igitur B. pater et sicut moenia urbis erexisti: templa exornasti, arcem sancti Angeli mirabilis artificii et impensae surgere praecepisti, ita ad componendos mores diligentius animum tuae S. adiungas, impiissimos blasfemos conpescas, obscoenitatis laqueos dissoluas et conteras. Avaritiam et caetera quae furorem divinum provocant super grege tibi commissio regnare non sinas. Quae si (ut spero) feceris placatus deus aperiet nobis coelos ut cum beato Stephano videamus dominum nostrum ihesum Christum sedentem a dextris dei patris omnipotentis."

Seine Vita ist nicht bekannt.

3. Politische Probleme zur Zeit des Amtsantritts von Papst Alexander VI.

Rodrigo de Borja hatte das Amt des Vizekanzlers über 35 Jahre inne und war zuletzt unter Papst Innozenz VIII. tätig gewesen. So bestanden für ihn während dieser Zeit sehr gute Möglichkeiten, die politische Lage zu studieren und sich aktiv mit ihr auseinanderzusetzen.[1)]

Wie war die damalige Situation, die in den Sprüchen der Krönungsfeier und in den Reden der Gelehrten ihre Resonanz fand?[2)]

Innozenz VIII. hatte einen nicht sehr erfolgreichen Krieg gegen König Ferrante d'Aragona von Neapel geführt, bei dem die Kirchenmittel verschwendet worden waren, die Lehnsmänner der Kirche geschwächt wurden und es infolgedessen zu Streitigkeiten unter den mächtigen Familien Roms und der römischen Campagna gekommen war.

Diese starken Unruhen[3)] ängstigten die Bevölkerung und riefen allgemein den Wunsch nach einem straffen Durchgreifen von Seiten des Papstes wach.[4)]

Dazu kamen die beklagenswerten moralischen Zustände der römischen Gesellschaft und der Kirche. Der hohe Lebensstan-

---

1) " ... durante il suo lungo vicecancellierato, il Borgia aveva seguito una condotta politica prudente ed equilibrata ..." (Soranzo, a.a.O., 1950, S. 24. Siehe dort Anm. 2, in der er ein Breve zitiert, das Innozenz VIII. an Alexander VI. schickte, indem er ihn wegen seiner Fähigkeiten lobte.)

2) Ich stütze mich bei meinen Ausführungen vorwiegend auf Giovanni Soranzo, 1950, a.a.O., S. 4 ff.

3) Menotti, a.a.O., 1917, Prefazione VI: "Dell'energia aveva fatto sentire il gran valore il vecchio Innocenzo VIII, dal cui pugno tremante parevano sfuggire le Sante Chiavi, facendo nascere incredibile baldanza non solo nei baroni, ma anche nei malfattori tanto della città che della campagna, i quali spingevano ormai la loro temerità fino a depredare i cittadini sotto le stesse mura die Roma."

4) Soranzo, a.a.O., 1950, S. 4.

dard, der in allen Schichten herrschte, führte zur Verschuldung der Familien. Auch die Geistlichkeit war nicht frei davon. Die Korruption des hohen römischen Klerus war groß. Sie strebten nach Pfründen, um ihre Ausgaben zu decken, die sie durch den Stab von kleineren Prelaten, Adeligen und Dienern hatten. Deshalb war es ihnen wichtig, vom Papst vakante Bischofssitze und Abteien zu erhalten, und so kam es zu einer weitverbreiteten Simonie in- und außerhalb Roms.

Auch in anderen Teilen des Kirchenstaates, so in den Marken und in der Romagna, waren die politischen Zustände besorgniserregend. Hier herrschten Unruhen, die von den Landesherren unterstützt wurden. Der Heilige Stuhl machte sie deshalb zu seinen Lehensmännern, wogegen sie sich zu wehren suchten, zuweilen auf Kosten der benachbarten Gebiete.

Die großen italienischen Signorien von Venedig, Mailand, Florenz und Neapel unterstützten die Zwietracht und die Aufstände im Kirchenstaat. Sie wollten sich seiner bemächtigen oder ihn zumindest schwächen. Aus diesem Grund kam es immer wieder zu Angriffen gegen den Besitz des Heiligen Stuhls. Dieser erwog deshalb seit einiger Zeit, alle Städte und Ländereien des Kirchenstaates unter seine direkte Obergewalt zu stellen.

Auch zur Zeit des Regierungsantritts von Rodrigo de Borja war die Türkengefahr akut. Sie mußte gelöst werden, um dem Kirchenstaat Frieden zu ermöglichen und Konstantinopel und Jerusalem zu "befreien". Für den künftigen Papst bedeutete es deshalb eine Hilfe, daß er bereits unter Sixtus IV. als Kardinal in dieser Angelegenheit tätig gewesen war.

Während der letzten zwei Pontifikate hatten die Türken mehrmals die italienischen Meere und die Nachbarinseln Italiens bedroht. Sie hatten auch italienisches Gebiet betreten, so in Friul 1477 und 1479 und 1480 in Otranto.

Bevor die Kardinäle am 6. August 1492 in die Konklave gingen, kamen sie zur Messe in S. Peter zusammen, die von Kardinal Giuliano della Rovere gefeiert wurde; "finita la messa, essi ascoltarono il discorso inaugurale, discorso che fu tenuto da Bernardino Lopez de Carvajal, vescovo di Badajoz (episcopus Pacensis) inviato della Corte di Spagna, che, commemorato il pontefice defunto, come supremo pastore di grande rettitudine, liberalità e pietà, con rude franchezza rappresentò i mali presenti della Chiesa, non esitando a farne responsabili gli stessi sommo pontefice e Sacro Collegio e additando loro quale terribile monito del cielo il pericolo incombente sull'Europa cristiana ad opera dei Turchi; disse che l'ortodossia stessa qua e là era contrastata e compressa; denunciò i continui attentati da parte dei principi e dei governi alla libertà e ai diritti della Chiesa, le intestine discordie, che fiaccavano il governo temporale, le violente inimicizie delle fazioni in Roma stessa e nel suo territorio."[1)]

Abschließend forderte Carvajal die Kardinäle auf: "Scegliere quale sommo pontefice, solo colui che il bene della Chiesa esigeva, quindi il più onesto assennato, il più esperto dei superiori interessi della medesima, il quale, messo sul seggio di Pietro avesse a cuore a pace tra i principi e tra i populi cristiani contro i Turchi."[2)]

Die oben geschilderten politischen Aspekte wurden also in die Rede aufgenommen, und von dem zu wählenden Papst wurde die Lösung ihrer Probleme erwartet.[3)]

---

1) Soranzo, a.a.O., 1950, S. 14. - Eine Kopie der Rede befindet sich in der Marciana, Incun., 762.a.65.

2) Soranzo, ebenda.

3) Leider hat sich der Text der "capitolazioni elettorali" vom Jahr 1492 nicht erhalten. Der Schriftsatz aus dem Jahr 1484 ist jedoch vollständig erhalten auf uns gekommen und ist im Liber Notarum des Burchardus wiedergegeben. Nach Soranzo, a.a.O., 1950, S. 15: "E' da credere che in questo conclave ci si sia limitati a prendere senz'altro atto belle disposizioni capitolari preceden-

(Forts. d. Anm. auf S. 191)

4. Einfluß der Humanisten am Hof von Alexander VI. auf das Freskenprogramm

Bereits im frühen 15. Jahrhundert zeigten die Päpste ein gewisses Interesse an der Tätigkeit der Humanisten, und diese ihrerseits machten die Päpste bisweilen zum Thema ihrer Dichtkunst.
Von Martin V. (1417 - 1431) weiß man zwar, daß er sich wenig mit Kunst und Wissenschaft beschäftigte und stattdessen seine Energie darauf verwandte, den kriegerischen Tumulten in Italien und den "agitazioni conciliari" jenseits der Alpen entgegenzuwirken ..."[1], es haben sich uns aber von dem neapolitanischen Humanisten Porcellio Pandone[2], der seine Jugend in Rom verbrachte und den Papst un-

---

(Forts. d. Anm. 3 von S. 19o):
ti,quelle cioè del 1484 ..." Soranzo, ebenda (S. 16) belegte seine Vermutung: "Il Burckard, trattando del conclave seguito alla morte di Alessandro VI, dice che i cardinali là convenuti presero atto delle capitolazioni innocenziane cioè quelle del 1484; presumibilmente questi fecero testo anche nel 1492." Er gibt die Stelle an: Burckard, Liber (Celani, II, pag. 383). Soranzo gibt uns den Inhalt der "Capitolazioni elettorali" von 1484 wieder; folgender Wortlaut ist hierbei für uns interessant: "Era prescritto al papa futuro di procedere immediamente alla riforma in capite et in membris della Corte e della Curia pontificia ... di bandire la crociata contro i Turchi, quali nemici della cristianità ..." Soranzo, ebenda, S. 16: " ... il papa futuro imporrà a tutti i feudatori e pubblici ufficiali il giuramento di obbedienza e di fedeltà alle Chiesa e al papa e in tempo di sede vacante al Sacro Collegio; non muoverci guerra a principi, a signori, a comunità non suddite e non farà lega a quello scopo, se non previo l'assenso di cui sopra ..."

1) Ugo Fritelli, Giannantonio de' Pandoni, detto il "Porcellio", 19oo, S. 2o.

2) Pandone wurde um 14o5 in Neapel geboren; die letzte Nachricht haben wir von 1485. 1434 nahm Pandone am Konzil in Basel teil. Er kam später von Hof zu Hof. So war er 1449 in Ferrara, 145o - 52 in Neapel, wo er 1452 von Friedrich III. zum Dichter gekrönt wurde. Er hielt sich später, 1455/56, nochmals in dieser Stadt auf. 1456
(Forts. d. Anm. auf S. 192)

terstützte[1], einige Poesien erhalten, die Martin V. zugedacht waren. Pandone verehrte diesen Papst in seiner Dichtkunst und widmete ihm kleinere Werke.
Der Nachfolger von Martin V., Papst Eugen IV. (1431 - 1447), war während seines langen Exils in Florenz mit den Florentiner Humanisten in Kontakt gekommen.

Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts nahmen die Päpste aktiv am Leben der Humanisten teil.

Nikolaus V. (1447 - 1455) unterstützte und förderte das intellektuelle Leben in Rom und an seinem Hof. Mit dem sittenstrengen Nikolaus bestieg der Humanismus den Stuhl Petri. Der gebildete Papst, der sich mit Gelehrten und Literaten umgab, wurde der eigentliche Gründer der heutigen vatikanischen Bibliothek.[2]

Unter Calixtus III. (1455 - 1458) kam die Unterstützung und Förderung der humanistischen Kreise allerdings zu einem gewissen Stillstand, da dieser Papst seine Mittel für den Kreuzzug verwandte.[3]

Pius II. (1458 - 1464) hingegen war ein engagierter Humanist. Er wurde von Friedrich III. zum Dichter gekrönt und zum Sekretär der kaiserlichen Kanzlei ernannt. 1444 schrieb er die Liebesnovelle Euryalus und Lucrezia. Pius, der neben Nicolaus V. als der beste Renaissancepapst gilt, ist ein bedeutender Repräsentant des Humanismus unter den Nachfolgern Petri. Er beeinflußte sein Jahrhundert mit zahlreichen Werken, die sich mit der Geschichte , Geographie, Kirchenpolitik und Belletristik befassen, sowie mit seinen Briefen und einer Selbstbiographie.

(Forts. d. Anm. 2 von S. 191):
weilte er in Rimini bei Sigismondo Malatesta, 1456 - 59 war er in Mailand, kehrte 1454 nach Rom zurück, blieb dort bis 1464 und lebte dann 1473 - 85 wieder in Rom.

1) Fritelli, a.a.O., 1900, S. 18.

2) LThK, a.a.O., Bd. 7, Sp. 979.

3) Michael Mallet, The Borgias, 1970, S. 48.

Seine Sorge um die Christianisierung der heidnischen Völker blieb jedoch trotz dieser intensiven eigenen Studien vorrangig.[1)]

Unter Papst Paul II. (1464 - 1471) erreichte die humanistische Bewegung einen Tiefpunkt. Der Papst wandte sich gegen die von Pomponius Laetus geleitete römische Akademie (Accademia Romana di Archeologia)[2)], die aber unter Sixtus IV. (1471 - 1484) wieder aufblühte. Sixtus betrieb eine sehr freigebige päpstliche Förderung von Kunst und Wissenschaft[3)] und unterstützte die Vatikanische Bibliothek. Er ernannte Platina (1421 - 1481) 1475 zu ihrem ersten selbständigen Leiter und beauftragte ihn mit der Abfassung der Vitae Pontificum (Liber de Vita Christi ac omnium Pontificum, Vaticana 1479).[3)]

Papst Innozenz VIII. (1489 - 1492) unterstützte das intellektuelle Leben Roms nicht in besonderem Maße, stand aber mit den römischen Humanisten in Kontakt.[4)]

Wie steht es nun mit der Beziehung von Papst Alexander VI. zur literarischen Tätigkeit der Humanisten?

"Wie sein Vorgänger förderte auch Alexander VI. in mannigfacher Weise Wissenschaft und Kunst. Wenngleich die Kunst in den Vordergrund trat, so wurde doch die Wissenschaft

---

1) Bereits vor seiner Papstkrönung hatte er sich dafür eingesetzt: "Nach dem Fall Konstantinopels 1453 wirkte er im Auftrag Nikolaus' V. in Italien und Deutschland mit Eifer für einen Kreuzzug gegen die Türken. Darin sah er auch als Papst eine Hauptaufgabe, noch vor den ernstlich geplanten Reformen." (LThK, a.a.O., Bd. 8, Sp. 528).

2) "Die hauptsächlich betroffenen Humanisten rächten sich mit spitzer Feder. Der zeitweilig (wegen angeblicher Verschwörung) eingekerkerte und gefolterte B. Platina verzeichnete in seiner vielbenutzten Papstgeschichte den freigebigen, prunkliebenden Papst als barbarischen Feind der Künste und der Wissenschaften." (LThK, a.a.O., Bd. 8, Sp. 198).

3) LThK, a.a.O., Bd. 9, Sp. 811.

4) LThK, a.a.O., Bd. 5, Sp. 692.

von dem Papste, der bereits als Kardinal literarisch tätig gewesen (er schrieb De cardinalium excellentia et officio vicecancellarii und Glossa in regulas Cancellariae, letztere Innozenz VIII. gewidmet), nicht vernachlässigt."[1)]

Am Hof von Alexander VI. waren, wie Pastor ausführte, nahezu fünfundzwanzig Humanisten gewesen.[2)] Es handelte sich hierbei sowohl um Gelehrte, die einen sehr großen Namen hatten, - und zwar bereits ehe Alexander VI. an die Regierung kam, - als auch um andere, deren Ruf sehr bescheiden war. Von den letzteren ist uns zum Teil nur noch ihr Name erhalten geblieben, von ihren Werken konnte nichts mehr ermittelt werden.

Die humanistisch-literarische Produktion der einzelnen Gelehrten interessiert uns im Hinblick auf den eigentümlich intellektuellen Hintergrund des Programms und des ganzen Auftrages, und es soll deshalb hier erstmals die Frage geklärt werden, inwieweit sie auf unseren Freskenzyklus einflußreich gewesen sein mag.[3)]

Zunächst einmal darf nicht von der Vorstellung ausgegangen werden, einer dieser Humanisten habe das Programm im Appartamento Borgia allein ausgearbeitet.[4)] Zumindest ist uns davon nichts bekannt. Vielmehr ist festzustellen, daß gleichzeitig mit dem gemalten Programm innerhalb der humanistisch-literarischen Produktion der Gelehrten am Hof von

---

1) Pastor, a.a.O., 1924, Bd. 3,1, S. 624; siehe auch Anm. 1.

2) Siehe Pastor, a.a.O., 1924, Bd. 3,1, S. 624 - 632, dessen Verzeichnis der Humanisten Ausgangspunkt dieser Studie war.

3) Pastor schrieb zwar, welche Gelehrten vor dem Papst Predigten hielten, welche Humanisten in seiner Gunst standen und zu welchen er Beziehungen pflegte. Und er ging auch bei manchen kurz auf ihre Arbeiten ein, ohne allerdings deren Inhalt auszuwerten und ohne einen Bezug zum Freskenzyklus im Appartamento Borgia herauszuarbeiten.

4) Eine Einflußnahme durch Annius von Viterbo wurde bereits erörtert (siehe A.VI.).

Alexander VI. einzelne Reden und Abhandlungen verfaßt wurden, die dieselben Themenkreise beinhalten. Sie sind für uns insofern sehr wertvoll, als sie eine Erläuterung des Programms geben; von einer direkten Einflußnahme darf jedoch nicht gesprochen werden. Diesen Schriften wollen wir uns nun zuwenden.

Die Humanisten am Hofe von Alexander VI. studierten, wie ihre Werke ergeben, vornehmlich das Alte und Neue Testament. Sie befaßten sich in diesem Rahmen unter anderem mit den Sprüchen der Propheten, mit besonderen Ereignissen der christlichen Lehre, so der "Auferstehung Christi", der "Ausgießung des Heiligen Geistes" und der "Himmelfahrt Mariae", und sie erörterten wiederholt den Opfertod der Märtyrer. Außer der Auseinandersetzung mit dieser biblisch-religiösen Thematik galt ihr Interesse den Wissenschaften und hier im besonderen den Sieben Freien Künsten und deren Vertretern.

An der Decke der Sala dei Misteri ist eine Reihe von Spruchbändern dargestellt, die von den Propheten und Königen gehalten werden. Diese Sprüche stehen in ihrer verkürzten Form stellvertretend für ein umfassendes biblisch-religiöses Thema, d.h. beim Lesen dieser kurzen Aussagen wird dem kundigen Beobachter klar, auf welches Geschehen angespielt wird. Der Zyklus verdeutlicht uns dies optisch durch die an den Lunetten dargestellten Fresken.

Hierzu lassen sich nun, wie bereits erwähnt, Parallelbeispiele in der humanistischen Literatur aufzeigen, die beweisen, wie sehr diese Aussagen ihre Zeit beschäftigen.

M. Antonius Ticinus hielt eine Rede an den Papst: "In Advent. Dom. II. M.D. Oratio"[1], die mit folgenden Worten begann: "Ecce ego mitto angelum meum ante faciem meam.

---

1) Über seine Vita ist uns nichts bekannt.
Ad sanctiss. Alex. VI. Pont. Max. M. Antonii Ticinensis. Ar. et. sac. theol. doc. in advent. Dom. II. M.D. oratio. Von: Michele Ferno, Epistola R.D.N. Lyppomano, 1501.

Qui praeparabit viam tuam ante te: Verba sunt praeceptoris inri iesu Christ. Math. XI ..."

Eben dieser Text "Ecce ego mitto angelum meum" ist uns schon von dem Spruchband, das der Prophet Malachias über der Lunette der "Verkündigung" in der Sala dei Misteri hält, bekannt.

In erläuternder Weise läßt uns nun die Rede des M. Antonius Ticinus erkennen, welches Verständnis damit verbunden wurde. Er gab uns die folgende Auslegung: der Engel nämlich, den er vorausschicke, nämlich vor Christus, werde den Weg bereiten, d.h. er bereite die Herzen und Sinne der Menschen auf Gott vor.[1)]

Und weiter führte er aus, daß wir uns in dieser Aufnahme Christi wie jener Hauptmann erniedrigen sollten, der sagte, Herr, ich bin es nicht würdig, daß Du unter mein Dach trittst, allein schon durch Dein Wort wird mein Sohn geheilt werden.[2)] Ticinus schloß den Gedanken ab: " ... daß wir singen sollten vor unserem ruhmreichen Gott, der uns besuchen werde, aus der Höhe steigend, ja der sogar das Volk erlöst habe".[3)]

Noch an anderer Stelle wurden die Aussagen der Spruchbänder, die in der Sala dei Misteri dargestellt sind, erörtert.

Johannes Antonius Campanus[4)] hielt eine Rede "De spiritu

---

1) "Angelus enim iste quem patermittit ante faciem suam idest ante Christum, praeparabit viam, hoc est hominum corda et mentes disponet ad deum." Ebenda.

2) "Humiliemus nos in hac Christi receptione, quemadmodum Centurio ille, qui dicebat domine non sum dignus ut intres sub tectum meum, sed tantum dic verbo et sanabitur puer meus." Ebenda.

3) "Cantemus domino gloriose qui visitabit nos oriens ex alto Immo qui fecit redemptionem plebi sue." Ebenda.

4) Michele Ferno (gest. 1513), der zu dem Humanistenkreis am Hof von Alexander VI. gehörte, veröffentlichte 1495 (Forts. d. Anm. auf S. 197)

sancto". Diese begann mit einem kurzen Spruch, der stellvertretend wie jener über der Lunette mit der "Ausgießung des Heiligen Geistes" für das gesamte Pfingstgeschehen stehen könnte: "Venit igitur spiritus sanctus: quoniam promisus a Christo apostolis: a Prophetis omni carni: super omnem enim venit carnem quum super omnes venit apostoles."

Die Rede des Campanus, der den Bibelspruch gewissermaßen als "Aufhänger" benutzte, ging interessanterweise mit auf die Probleme der Zeit ein und versuchte, sie zu bewältigen. Aus diesem Grund wird sie an dieser Stelle bewußt sehr ausführlich zitiert werden.

Campanus beschrieb die Himmelfahrt, das Zurücklassen der Apostel, die den Namen Christi preisen, und die Ausgießung des Heiligen Geistes, die von den Aposteln beobachtet wird. Er kam im folgenden auf die Verbindung von Altem und Neuem Testament zu sprechen und ging dann auf die Bedeutung des Oster- und Pfingstgeschehens ein. Er sagte: "Da es viele berühmte und bedeutende Beweise für die

---

(Forts. d. Anm. 4 von S. 196):
in Rom die Werke des J.A. Campanus, die offensichtlich für diese Zeit von großer Bedeutung gewesen waren (J.A. Campanus, Opera a Michele Ferno edita, Romae 1495).

Campanus (Giovanni Antonio Campano) wurde 1429 geboren. Er studierte in Neapel und Rom und war Schüler von Lorenzo Valla. 1455 war er Lehrer der Eloquenz in Perugia und wurde wegen seiner meisterhaften Latinität und der Beherrschung des Griechischen gepriesen. - Er war Freund und Hofdichter von Pius II., dessen Commentarii er korrigierte. 1472 bis 1473 war er Gouverneur von Todi, dann Foligno, Assisi und Città di Castello. Wegen Begünstigung der bürgerlichen Bestrebungen gegen Giuliano de' Medici wurde er abgesetzt. Campanus starb 1477 in Siena. Zu seinen Veröffentlichungen gehören Liebesgedichte und die "Epistolae et Poemata", ed. Mencken 1707.

Joannis Anthonii Campani Episcopi interamnensis. "De spiritu sancto oratio." Campanus referierte zu Beginn den Aufbau seiner Rede: "Tria sunt de quibus sumus dicturi. Primum adventus spiritus sancti causam afferemus. Deinde quibus potissimum modis venire soleat aperiemus. Postremo: quoniam nihil est aliud spiritus sanctus quam amor divinus: de amore ipso differemus." (Ferno, ebenda, 1495).

christliche Religion gebe, hätten unsere Vorfahren immer daran geglaubt; nichts sei im Alten Testament verzeichnet oder vorhergesagt, was nicht im Neuen Testament wiedergegeben oder vollbracht sei. Und überhaupt nichts werde im Neuen geschildert oder vollendet, was in jenem nicht verzeichnet oder versprochen worden wäre. [1)]

Die Ereignisse von Ostern und Pfingsten deutete Campanus nun folgendermaßen. Zunächst Ostern: das geopferte Lamm sei Christus, das zur Sühnung des Volkes der Auserwählten gebunden, zum Altar geführt und am Kreuz geopfert werde; für uns sei Christus das Opferlamm gewesen; das bedeute den Übergang unseres Todes zum Leben, des Verderbens zum Heil, der Verdammung zur Gnade. Am fünfzigsten Tag nach der Auferstehung Christi sei der Heilige Geist gekommen, um uns die Heilige Schrift zu geben; der Heilige Geist, der zuerst von den Hebraern versprochen und mit dem Feuer gezeichnet, der schließlich von Moses und endlich von Christus selbst erfüllt worden sei.[2)]

Campanus führteweiter aus: die christliche Religion habe mit der Geburt Christi begonnen, heute sei sie vollkommen, es sei alles gefestigt. Die Seelen der Apostel seien durch die brennende Liebe für den Herrn entflammt und erleuchtet und sie seien darauf gefaßt, Schwieriges durchzustehen.

---

1) "Quum tot tantaque sint religionis christianae testimonia clarissima: Illud semper maiores nostri maximum atque certissimum putaverunt: quoniam nihil est signatum aut promissum in lege veteri quod in nostra non fuerit expressum aut absolutum, nec quicquam absolutum aut expressum in nostra: quod in illa non signatum extiterit aut promissum." (Ebenda).

2) "Agnus immolatus Christus est: qui in expiationem populi electorum ligatus est: ad aram ductus est: in cruce mactatus est: Phase nostrum Christi fuit pascha: id est transitus nostrae mortis ad vitam: perniciei ad salutem: damnationis ad gratiam. Quinquagesimo postquam Christus surrexit die venit spiritus sanctus legem daturus: primum Hebraae promissam igne signatum: a Moyse postremo: tandem a Christo ipse completam ..." (Ferno, a.a.O., 1495).

Was hätte es genützt, daß Christus gekreuzigt wurde und wieder auferstand, wenn es nicht Zeugen dieses Geschehens gegeben hätte? Hätten sie es gewagt, dies alles zu bezeugen, sie, denen die Kreuzigung und Marter angedroht wurde, - wenn sie nicht durch die göttliche Eingebung gestärkt gewesen wären? Judas habe Christus verraten, Petrus habe ihn verleugnet, die übrigen seien geflohen, Thomas habe ihn angezweifelt, sie hätten sich im Boot gefürchtet, und als Christus kam und sprach, hätten sie ihn nicht erkannt. Dies seien schwache Fundamente des Glaubens gewesen, die Grundlagen hätten geschwankt, und sie seien von Furcht geplagt gewesen.[1)]

Zum Pfingstgeschehen berichtete er dann, nachdem er erläutert hatte, warum der Heilige Geist erscheine, auf welche Art er über uns komme: es gäbe viele Arten, aber drei seien die hauptsächlichen: das Anwehen des göttlichen Geistes, die Verkündigung und die Himmelfahrt. Durch den "afflatus" werde bewirkt, daß die Sünden der Menschen erlassen würden, daß sie Opfer brächten, heilige Bräuche veränderten und den Glauben wie auch die religiöse Verehrung festigten.[2)]

---

1) "Religio christiana quae in Christi natali coeperat: coepta creverat: creta atque aucta hodie testamento perfecta est: fundata: stabilitaque omnia apostolorum animi ardentissima erga dominum succensi charitate et illuminati: et ad acerbissima quaeque subeunda parati facti sunt. Quid enim proderat cruxifixum esse Christum et mortuum revixisse: nisi fuissent qui ita factum esse testarentur? Testari autem quo pacto fuissent ausi: quibus tot cruciatus et supplicia proponebantur: nisi fuissent divinitus confirmati? Judas Christum prodiderat: negaverat Petrus: caeteri diffugerant: Thomas addubitaverat: pertimuerunt in navicula: venientem et loquentem non agnoverant: Erant haec fidei debilia fundamenta: nutabant bases: et levi perculsae metu quatiebantur." (Ferno, a.a.O., 1495).

2) "Modos quidem multos: sed tres praecipuos fuisse constat afflatum: nuntiationem: accensionem ... hominum possent peccata dimittere: sacra conficere: ritus immutare: initiationes facere: fidem stabilire: religionis statum ordinare." (Ferno, a.a.O., 1495.

Er schrieb von der "nuntiatio", daß die Taube den Frieden und das Heil der Menschheit ankündige.[1)]

Und weiter: daß sie deshalb glaubten, was die Poeten ... von Noah erwähnten, nämlich, daß sie die Taube als Vermittlerin des Friedens und der Liebe ansähen ... Er spielte dann auf die Erlösung der Menschheit an: allein der Heilige Geist richte die Sterblichen auf, hebe sie empor und muntere sie auf für die himmlische Ruhestätte. Dieses Feuer gehe niemals aus ...[2)]

Es erschien ihm in dieser Zeit der Unruhen, in der auch die heidnischen Völker offensichtlich ein Problem darstellten, notwendig, auf die Bedeutung der christlichen Lehre hinzuweisen: die christliche Religion habe sich in den wenigen Jahren so verbreitet; wenn sie sie doch jetzt nur bewahren könnten. Oder sei es etwas anderes gewesen als die Zunge, die brannte, als der Geist, durch den sie hingerissen wurden, als die göttliche Natur, die die Brust der Menschen zerriß. - Der Heilige Geist komme als lodernde Flamme, um die Seelen der Menschen mit der Liebe Gottes zu entzünden. Die Apostel hätten die Zunge als Feuer der Liebe angenommen. Und der Anfang der Liebe sei die Güte.[3)]

---

1) "Columba pacem ac salutem nuntiant humano generi ..." (Ebenda).

2) "Unde putamus aliunde quam a Noe poetas usurpasse: ut pacis conciliatricem: et amori dedicatam appellarent columbam ... Solus est spiritus sanctus qui mortalium mentes ad supernam et coelestem sedem erigat: elevet: exsuscitet. Ignis numquam computrescit ..." Er kam dann, wie es zu der Zeit üblich war, auf die Ägypter zu sprechen: "Hic ille Aegyptiorum ignis: qui spiritum omnia conficientem et conficientem atque illustrantem esse et flamma constare voluerunt." (Ferno, a.a.O. 1495).

3) "Estque paucorum annorum spacio religio Christiana tanta propagata: quantam utinam utinam nunc teneremus. An erat hic aliud quam lingua fulminabat: quam Spiritus quo rapiebantur: quam divinitas quae hominum pectora divellebat: Venit itaque in flamma spiritus sanctus ut Dei amore hominum animos conflammaret. Lingua ignem amoris accaeperunt apostoli ... Amoris enim initium bonitas est." (Ferno, a.a.O., 1495).

Das Geschehen des Pfingstfestes gab ihm also den Anlaß zu diesem hier ausführlich zitierten Appell an den Glauben, wobei immer wieder die Liebe erwähnt wird, die alles zusammenhalte. Wie wichtig die "Amor" für diese Zeit gewesen sein mag, zeigt sich an den die Rede Campanus abschließenden leidenschaftlichen Worten, die Liebe habe Gemeinschaften geschaffen und verbunden, habe Verwandtschaften und Freundschaften geknüpft, feste Plätze gegründet, Städte gebaut. Sie habe Ordnungen und Ämter eingerichtet, Reiche gegründet, sie habe Herrschaften vergrößert und sie habe den Frieden, die Eintracht und Bündnisse gestiftet. Wenn man sie vernichte, würde man die Frömmigkeit, den Frieden, das Leben und alles vernichten. Wenn die Liebe ausgelöscht würde, würde das den Krieg gegen die Grenznachbarn, die Unfrömmigkeit gegenüber den Verwandten, die Undankbarkeit gegenüber den Freunden, den Tod im Leben und die Zerstörung des ganzen Weltalls bedeuten.
Er kam weiter auf die Heiden zu sprechen und schloß dieses Thema ab, indem er sagte, daß die Liebe des Heiligen Gottes heute gekommen sei, um sie auf den Weg des Friedens zu führen. Die heutige Flamme habe ihnen den Weg des Lebens gezeigt und habe Petrus zur Schaffung ihres Heils eingesetzt ...[1)]

---

1) "Hic societates peperit (Amor): coniugavit: affinitates vincivit atque innexuit amicicias: oppida condidit: urbes aedificavit: ordines dignitatesque constituit: peperit regna: imperia propagavit: pacem concordiam: foedera conciliavit. Hunc si tollas: pietatem tollas: gratiam tollas: pacem: vitam: atque omnia tollas. Sublato amore in finitimos bellum est: in parentes impietas: in amicos ingratitudo: in vita mors, in mundum omnem ruina ... Quod si tantam vim habeat amor is que humanum dicimus: quanto maiorem putandum est illum divinum et coeleste habuisse ... quantum efferatissima impiorum crudelitas posset excogitare ... Sanctissime Dei Amor: Amor inquam dei Sanctissimo ... venisti ad nos hodie et ad dirigendos pedes nostros in viam pacis: vitae semitam hodierna flamma demonstrati et ad institutionem nostrae salutis e piscatore ianitorem coeli ..." (Ferno, a.a.O., 1495).

Campanus nahm in seiner Rede auch zu den Märtyrern, die in der Sala dei Santi u.a. die Lunettenthematik bilden, Stellung:[1] sie hätten die Drohungen mißachtet, die Kreuzigungen erduldet, seien durch Feuer und Wasser gegangen, hätten überall den Namen des Herrn zum Zeugen angerufen, hätten ihn hochherzig gerühmt und unerschrocken gepriesen, und wo Worte nichts bewirkt hätten, hätten sie mit Wundern überzeugt. Deshalb sei der Heilige Geist gekommen und habe sein Gesetz angekündigt. Er habe jenen Unterstützung gebracht, die mit den falschen und unfrommen abergläubischen Gebräuchen im Kampf lagen; er habe seine Glaubensopfer bestärkt, die das Eisen, das Feuer, das Töten und alles so Grausame von den Händen der Unfrommen auf sich nähmen; er habe mit seinen Trommeln eine gelehrte, feurige, brennende Sprache vermittelt, damit die übrigen sich ebenso entbrannten und in Liebe entflammten.[2]

Die Humanisten beschäftigten sich, wie beispielhaft an Campanus aufgezeigt werden konnte, sowohl mit der Auslegung der biblischen Geschehnisse als auch mit literarischen Themenkreisen. Die Ergebnisse ihrer Studien wurden dann vorzugsweise unter einer längeren Erörterung im Vorspann des Werkes dem neuen Papst gewidmet.

Wie bereits ausgeführt, wurde Alexander VI. immer wieder auf seine "Prudentia" und "Sapientia" angesprochen.

---

1) In: Oratio variae coram ... 1493.

2) "Quare opus fuit praesidiis validioribus: quibus minas contemnerent: cruciatus perferrent: per ignem aquamque transirent: nomen domini ubique testarentur: magnifice extollerent: intrepide praedicarent et quos verbis non possent miraculis permoverent. Quam ob rem venit spiritus sanctus promulgaturus legem spiritalem: laturus praesidium his qui essent cum tot variarum gentium falsis atque impiis superstitionibus pugnaturi: confirmaturus aios suorum athletarum: quibus suebant ferrum: ignem: caedes et crudelissima quaeque ab impiorum manibus esse subeunda: daturus suis buccinatoribus linguam eruditam: flammeam: ardentem: ut caeteros eadem qua ipsi ardebant charitate succenderent ..."

Schon bei der Krönungsfeier war er ihrer gerühmt worden; dies hatte sich in den Gratulationsreden wiederholt und wird nun auch in diesem Zusammenhang aufgenommen. Es mag sich hierbei um "meist nur herkömmliche Phrasen der Schmeichelei" handeln, die "daneben aber doch deutlich erkennen lassen, daß man wirklich an eine ungewöhnliche Befähigung Rodrigo Borgias glaubte".[1)]

Hermolaus Barbarus[2)], der sich in eine Reihe mit den antiken Gelehrten stellte, die ihrem Herrscher ein literarisches Werk widmeten, richtete sein 1492 verfaßtes Vorwort der "Castigationes Plinianae"[3)] an den Papst und lobte in diesem die Bildung von Alexander VI.: er würde nicht nur als der Fürst der Religion, sondern auch der Werke der Literatur und der schönen Künste und Wissenschaften betrachtet werden. Er, Barbaro, könne nicht schmeicheln, und wenn er es könnte, würde er es nicht tun. Diejenigen seien lächerlich, die nicht die Größe des Geistes von Alexander VI. erkennen würden, denn er könne das Reich fördern, seine Bedeutung bestimmen und mit unschuldigsten Händen beharrlich für Religion und Gerechtigkeit sorgen. Das werde von ihm brennend erwartet, da er stark sei im Leben. Er sei von unvergleichbarer Klugheit, höchstem Ruhm, unglaublichem Er-

---

1) Nach Pastor, 3,1, S. 357.

2) Hermolaus Barbarus (Ermolao Barbaro) wurde 1454 geboren. Er starb 1493 in Rom. Barbarus war Professor in Padua und ging dann in den venezianischen Staatsdienst. 1491 wurde er Patriarch von Aquileia. Barbarus übersetzte Dioskur und Temistius und kommentierte die rhetorischen und dialektischen Schriften des Aristoteles.

3) Hermolai Barbari Castigationes Plinianae et in Pomponium Melam. Edidit Gioanni Pozzi. Patavii, in aedibus antenoris, 1973. - Gaius Plinius Secundus (geb. 23/24, gest. 79) hatte die sog. Naturgeschichte, Naturalis historia, im Jahre 77 beendet. Plinius gab einen enzyklopädischen Überblick über das Wissen seiner Zeit, den er nach Sachgebieten gliederte. Die Naturwissenschaften nehmen hierbei den Vorrang ein. (Nach P. Kroh, Lexikon der antiken Autoren, 1972.) Barbarus setzte sich philologisch mit dieser Textüberlieferung des Plinius auseinander.

folg, anbetungswürdiger Redegabe, von schnellem, klugem Einfall und von frömmster Erziehung ..."[1)]

Was verstand man zu jener Zeit unter Bildung und wie war sie zu erlangen? Im Kreis der Humanisten am Hof von Alexander VI. wurde das Thema der mittelalterlichen Lehre der sieben freien Künste eingehend erörtert, was uns eine anhaltende Aktualität des Themas beweist. Zwei Studien können das vergegenwärtigen.

Adriano Castellesi[2)] befaßte sich mit den "freien" Wissenschaften in seiner Abhandlung "De vera Philosophia ex qua-

---

1) "Reliquum est, Pontifex summe, ut Plinium et in Plinio litteratos omnes fidei tuae creditos ita tueare, ut omnes intelligant te non modo religionis, sed etiam studiorum et bonarum artium esse principem. Falleris si alium fuisse pontificem existimas de quo sibi omnis ordo, sexus, aetas, vel maiora vel plura spoponderit. Assentari nescio; et si sciam, nolim. Ridiculi sunt nec animi tui magnitudinem intelliguunt, qui ea te praedicant fecisse quae novus princeps mundum facere potueris: imperium promovisse, auctoritatem sanxisse, innocentissimas manus habuisse, religionis et iustitiae pertinacem fuisse. Flagritantur et expectantur haec a te ... cum tu maximum rerum usu, incomparabili prudentia, suprema gloria, incredibili foelicitate, admirabili facundia, promptissimo ingenio, castissima eruditione polleas, facere non possunt homines, praesertim eruditi atque studiosi, quin summa omnia de te sibi etiam tacente polliceantur." (Barbarus, a.a.O., 1973).

2) "In einzigartiger Weise hatte sich der Gunst des Borgia-Papstes jener Mann zu erfreuen, den man als den glänzendsten Geist des römischen Literatenkreises bezeichnen kann ... Zum Lohn für seine erfolgreiche Tätigkeit in England ernannte ihn Alexander 1497 zum Protonotar und dann auch zu seinem Sekretär; im folgenden Jahre wurde Adriano mit einer Sendung nach Frankreich betraut, 15oo ward ihm die Würde eines Generalkämmerers und endlich 15o3 sogar das Kardinalat zuteil." (Pastor,a.a.O.,1924 Bd. 3,1, S. 63o).

Adriano Castellesi von Corneto wurde 1458/9 in Corneto geboren. Er starb 1521. - Castellesi war humanistischer Dichter und Philosoph. Seine wichtigste Studie war wohl "De vera philosophia", 15o7. Ferner schrieb er "De Sermone Latino", Basel 1513, und "De Veneratione" ,Venedig 1534.

tuor doctoribus ecclesiae".[1] Als Adriano 1492 aus England zurückgekehrt war, kam er in einen Kreis von Gelehrten, welche die Meinung vertraten, daß ohne eine Kenntnis der Aristotelischen Philosophie die Heilige Schrift nicht verstanden werden könne. Diese Lehre beschäftigte ihn sehr und er begann deshalb, die Schriften der Kirchenväter zu studieren und das Material zu sammeln, welches ihm zum Verständnis der Bibel und zur Widerlegung der Meinung jener Gelehrten erforderlich schien.[2] "Sein Buch will also eine Oppositionsschrift gegen die Philosophie, eine Verteidigungsschrift der kirchlichen Lehre sein ... Glauben geht dem Wissen voran."[3]

Castellesi schrieb zunächst allgemein über die Wissenschaft und ging dann auf die sieben freien Künste ein, die er folgendermaßen beurteilte: jede Prunkrede und jede Untersuchung der Wörter und die dialektischen Argumente führten ins Nichts. Sie sollten die Feinheit der Rhetorik und den Liebreiz der Predigt gering schätzen und sich in die Würde der Heiligen Schrift flüchten. Die Geometrie, Arithmetik und Musik hätten in ihrer Wissenschaft die Wahrheit, aber es sei nicht jene Wissenschaft der Frömmigkeit. Denn die Wissenschaft der Frömmigkeit bedeute, die Schriften zu kennen und die Propheten, und es bedeute, an das Evangelium zu glauben und an die Apostel.[4]

---

1) Hadrianus Castellesi, De vera philosophia ex quattuor doctoribus ecclesiae Bononiae, A. de Benedictis, 15o7.

2) " ... admodum animo commovebat plerosque obstinate negare sine Aristotelis doctrina, que eam vel solam philosophiam dicerent, sacram scripturam intellegi posse asseverarent ..."

3) Bruno Gebhardt, Adrian von Corneto, Ein Beitrag zur Geschichte der Kurie und der Renaissance. Breslau 1886, S. 54 - 56.

4) "Omnis pompa, scrutatioque verborum et argumenta dialectica redigentur in nihilum ... Nos leporem artis Rhetoricae contemnentes, et puerilis atque plausibilis eloquii venustatem ad sanctorum scripturarum gravitatem (Forts. d. Anm. auf S. 2o6)

Von den übrigen Künsten sagte er: die Astrologie und Geometrie und die anderen dieser Art seien deshalb von den unsrigen verachtet, weil sie nichts zum Heil beitrügen, sondern zum Irrtum führten und von Gott fernhielten. Auch die Musik trage nicht zur Frömmigkeit bei, denn Gott müsse nicht mit der Stimme, sondern mit dem Herzen gesungen werden.[1)]

Castellesi schränkte seine Aussage etwas ein, indem er behauptete: wenn die Kunst der Grammatik oder Dialektik dazu beitrage, die Art und Weise des Sprechens zu fördern und zwischen falsch und richtig zu unterscheiden, würde man sie nicht verachten. Die Lehre der Grammatik könne nämlich dazu beitragen, das Leben zum Besseren zu verändern.[2)]

Abschließend schrieb er dann: die Freien Künste hätten nichts einstimmig Freies an sich und auch nichts einheitlich Wahres; man könne sie auch nicht frei nennen, wenn nicht Gott selbst, der die Wahrheit sei, sie als frei erkläre. Der Glaube müsse den Verstand übertreffen, der Verstand möge der Lohn des Glaubens sein, der Glaube nämlich erreiche das, was die natürliche Intelligenz nicht berühre. Der Glaube werde durch die Tugend Gottes gefestigt und deshalb liege die Tugend in der Rede der Heiligen.[3)]

(Forts. d. Anm. 4 von S. 2o5):
confugimus ... Geometria, Arithmetica, et Musica habent in sua scientia veritatem, sed non est scientia illa scientia pietatis, scientia pietatis est nosse scripturas, et intelligere prophetas, Evangelio credere, Apostolos non ignorare." Castellesi, a.a.O., 15o7.

1) "Astrologia et Geometrie et alia huiusmodi ideo despecta sunt a nostris, quia nihil ad salutem pertinent, sed magis mittunt in errorem, et a deo avocant ... de Musica etiam quod ad pietatem non pertineat ... in ecclesia officium est deo non voce sed corde cantandum ..." (Castellesi, a.a.O., 15o7).

2) "Si quis artem noverit Grammaticam vel Dialecticam, ut recte loquendi rationem habeat, et inter falsa et vera diiu dicet non improbamus ... Grammaticorum autem doctrina etiam potest proficere ad vitam dum fuerit in meliores usus assumpta." (Castellesi, a.a.O., 15o7).

3) "Litterae quas variarum servi libidinum liberales vocantur nihil in se congruum habent libertati, nisi quod ha-
(Forts. d. Anm. auf S. 2o7)

Auch Scipione Forteguerri beschäftigte sich in seiner im Jahre 15o4 erschienenen "Oratio de laudibus literarum graecarum"[1] mit den "Artes Liberales". Er wog in diesem Buch zunächst die griechische und lateinische Kultur gegeneinander ab und kam zu dem Urteil, daß die lateinische Rede zwar elegant sei, jedoch von der griechischen, die sich kurz und deutlich ausdrücken könne, weit überragt würde.[2] Das hängt sicher mit dem Einfluß der griechischen Gelehrten zusammen, die - Mitte des 15. Jahrhunderts von den Türken aus Byzanz vertrieben - nach Italien gekommen waren.

Im Anschluß führte er die Schriftsteller, die sich jeweils über die "Artes Liberales" in griechischer Sprache geäußert hatten, auf: viele Nichtgriechen hätten auch in den anderen Künsten griechisch geschrieben, so die Ägypter Appolionius Diskolos und Herodianos von Alexandreia über die Grammatik; über die Musik und Astrologie Ptolemaios; die Syrer Nicomachus und Jamblichos über die Arithmetik und über die Geometrie. Über die Grammatik würden sie vor Aristoteles etwas von Archytas von Tarent lesen.[3]

(Forts. d. Anm. 3 von S. 2o6):
bent congruum veritati, non ergo eis eruditi dicendi sunt liberi, nisi quos deus ipse dei filius qui veritas est liberavit ... Fides debet praecedere intellectum, ut sit intellectus fideu praemium, fides enim illuc pervenit quo intelligentia naturalis non attingit. Fides non in forensi sermone sapientiae, sed dei virtute firmatur, ergo in sermone sanctorum virtus est, in sermone autem isto forensi ac philosophico, unanitas mundi." (Castellesi, a.a.O., 15o7).

1) Scipio Forteguerri; Scipionis Carteromachi Pistoriensis oratio de laudibus literarum graecarum. 1. Druck 15o4.

2) "Id autem Latini interim sermonis argumento intelligere licet: qui cum elegantissimus et sit, et habeatur: a graeco tamen longe superatur ... qui ne pluribus quidem verbis potuerim non obscurissime dicere: quod a graecis rectissime uno verbo et planissime dicitur." Forteguerri, a.a.O., 15o4).

3) "Quin et in aliis quoque artibus multi multa graece scripserunt non graeci. De grammatica exactissime Apollonius et Herodianus Aegyptii. De Musica, atque Astrologia Ptolemaeus itidem. Arithmeticam Nicomachus et Jamblichus syri: et geometria nonnihil. Dialecticae quoque
(Forts. d. Anm. auf S. 2o8)

Die Darstellung der sieben freien Künste in einem Raum innerhalb der päpstlichen Privatgemächer erhält somit auch aus humanistischer Sicht Bedeutung, denn der Papst mag von der Erörterung der "Artes Liberales", zumal bei Castellesi, den er ja in seiner politischen Laufbahn unterstützt hatte, Kenntnis gehabt haben.

Möglicherweise darf sogar in der an sich traditionellen Verbindung der "Artes Liberales" mit den Kardinaltugenden wie sie in der Sala delle Arti Liberali gegeben ist (die "Justitia" als Königin der Kardinaltugenden - siehe S. 119 - steht hier gewissermaßen stellvertretend auch für die anderen Tugenden), eine Parallele zu Castellesis Ausführungen gesehen werden. Denn wie hier die "Justitia" im Zenit des Gurtbogens räumlich und inhaltlich den "Artes Liberales" übergeordnet ist, so stellt auch Castellesi in seiner Abhandlung die göttliche "Virtus" des Glaubens über das menschliche Wissen (= Artes Liberales).

Die beiden letzten Räume des Appartamento Borgia, die Sala del Credo und die Sala delle Sibille e Propheti, haben eine Lunettenthematik, die den Beginn der christlichen Lehre wiedergibt.

Petrus Gravina Panhormita kam in seiner Rede "Oratio de Christi ad coelos ascensu" vom 16. Mai 1493 auf die Weissagungen der Sibyllen, Propheten (Hieremias und Zacharias) und Könige (David und Salomon) zu sprechen.

Panhormita schrieb von dem gesegneten und glücklichen Tag, der den Erdkreis erleuchte und den die Herzen der Propheten schon lange vorausgeahnt hätten. Jener Tag sei vorge-

---

(Forts. d. Anm. von S. 2o7):
ante Aristotelem ab Archyta Tarentino scriptum aliquid legimus." (Forteguerri, a.a.O., 15o4).

Scipione Forteguerri (Carteromaco) wurde 1466 in Pistoia geboren. Er war sehr bewandert in der griechischen Sprache und Literaturgeschichte. Forteguerri traf mit Erasmus von Rotterdam in Venedig zusammen und war Mitarbeiter von Aldo Manuzio. - Er starb 1515.

zeigt, an dem Hieremias den Löwen gesehen habe, wie er sich vom Lager erhob. Eben jenen Tag habe Daniel vor Augen gehabt, als er ausrief, der Sohn komme auf den Wolken des Himmels zu den Menschen und erreiche sie zum Jüngsten Tag ... Hätten diese Füße nicht über dem Olivenberg nach Osten zu gestanden, sage Zacharias. Und jener Fürst der Propheten David sage weis, daß er seine Auserwählten in Jubel und Freude führe und mit Trompetenklang aufsteige.[1)]

Wie dieser Blick auf die literarische Produktion der Humanisten am Hof von Alexander VI. beweist, läßt sich an den Texten keine direkte Einflußnahme auf das Freskenprogramm des Appartamento Borgia aufzeigen. Wohl aber bestand, wie eingangs angedeutet, eine Parallelität zwischen bildnerischen und literarischen Inhalten. In beiden Gattungen befaßte man sich mit demselben Themenkreis. Die Humanisten interpretierten die hier aufgeführten Prophetensprüche (siehe M. Antonius Ticinus S. 195/6 und Petrus Gravina Panhormita S. 208) als eine Vorbereitung des Menschen auf das Kommen Christi. Sie gaben eine Anleitung für sein Verhalten für die Ankunft des Herrn und äußerten ihre Hoffnung auf die Erlösung. Ostern, mit Christus als symbolischem Opferlamm, sei das Zeichen dieser von den Propheten geweissagten Hoffnung. Pfingsten sei das Sinnbild für die Liebe Gottes zu den Menschen - ohne sie würde es nur Krieg und Unfrieden geben - die er zum Frieden und Heil führen

---

1) Petri Gravinae Panhormitani Oratio de Christi ad coelos ascensu; habita apud Alex. VI. Pont. Max.- In: Oratio variae coram... a.a.O., 1493).

" Qui quidem dies adeo faustus et foelix orbi terrarum illuxit ut divina prophetarum pectora hunc ipsum aliquando venturum multo ante praesenserint. Hic ille praesignatus est dies cum Hieremias vidit leonem ascendentem de cubili suo et praedonem gentium se levantem: Hunc diem veluti praesentem habebat ante oculos Daniel cum cecinit: Ecce in nubibus coeli filius hominibus veniebat: et usque ad vetustum dierum pervenit. Nonne stabunt inquit Zacharias pedes eius super montem olivarum ad orientem ? Et princeps ille prophetarum David vaticinatur: Reduxit electos suos in exultatione et in laetitia et iubilatione et in voce tubae ascendit..."

werde. Durch den Heiligen Geist werde die Menschheit erlöst und von ihren Sünden befreit werden.

Diese von den Humanisten immer wieder geäußerte Hoffnung auf die Erlösung findet eine teilweise Verbildlichung in der Sala dei Misteri. Campanus (siehe S. 196 ff.) hatte eine genaue Beschreibung des Ostergeschehens - sie wurde hier nicht zitiert - gegeben und darauf hingewiesen, wie wichtig es sei, daß die Zeugen dabeigewesen seien. Seine Worte lassen an die Lunette der "Auferstehung Christi" denken, der der Papst beiwohnt und auf der möglicherweise seine Kinder mit dargestellt sind. Auch wenn die Einfügung des Stifters oder einer am Zustandekommen eines "Bildes" beteiligten Person damals nichts Überraschendes mehr war, durften die Porträts hier wohl auch in diesem Sinn, nämlich Zeugen des für die Menschheit so ungemein wichtigen biblischen Geschehens zu sein, verstanden werden. Das mag ebenso für das Fresko der "Himmelfahrt Mariae" gelten, auf dem sicher ein dem Papst nahestehender Geistlicher zusammen mit dem ungläubigen Thomas dargestellt ist.

Campanus hatte ferner in der Rede den Spruch des Joel zitiert und wieder einmal bestätigt, daß das Neue Testament im Alten belegt sei und umgekehrt.

In der Ausmalung der Sala dei Misteri findet sich hierzu die Parallele: die Propheten, die an der Decke dargestellt sind, weisen mit ihren Spruchbändern auf das neutestamentliche Ereignis, das an der Lunette dargestellt ist, hin.

Diese wiederholt formulierte Erwartung einer Erlösung bildet auch den Leitgedanken der theologischen Interpretation der Lunettenthematik der Sala dei Santi (siehe S. 216 ff.).

Campanus beschäftigte sich mit dem Pfingstwunder und der Wirkung des Hl. Geistes in einem ausführlichen Appell an den Glauben, im Aufruf zum Kampf gegen die Unfrommen und zur Erreichung des Friedens. Eine Betonung der gefestigten christlichen Kirche schien nötig zu sein.

In der Sala dei Misteri ist dieses Wunder dargestellt und in der Sala dei Santi wird deutlich die Hoffnung auf Frieden (siehe Inschrift "Pacis Cultori") zum Ausdruck gebracht, ebenso wie in der Sala del Credo (siehe S. 221).

Der Papst wurde als Fürst der Religion, der schönen Künste und der Wissenschaften gelobt (siehe Hermolaus Barbarus S. 203); dementsprechend finden wir im Appartamento Borgia einen Saal mit dem Thema der "Artes Liberales", die als Helferinnen zur Erlangung der Weisheit des Glaubens verstanden werden, ausgemalt.

Aus dieser Gegenüberstellung von literarischer Produktion und bildnerischer Gestaltung läßt sich konstatieren, daß der Papst für die Ausmalung seiner Wohnräume ein Programm wählte, das den auch sonst an seinem Hof vorherrschenden Gedanken und Vorstellungen entsprach.

II. Wiederspiegelung der historischen Gegebenheiten im Freskenprogramm

Wie manifestieren sich die bei der Krönungsfeier und in den Gratulationsreden vertretenen Meinungen im Fresko? Wie kommen die politischen Probleme zur Zeit des Amtsantritts von Alexander VI. im Bildprogramm des Appartamento Borgia zum Ausdruck?

Der Freskenzyklus dieser Räume schließt zunächst sowohl religiös-biblische als auch profane Themenkreise ein, die für den Besucher direkt verständlich waren. Diese Themen enthalten jedoch eine zusätzliche aktuelle Anspielung auf politische Hintergründe und geistesgeschichtliche Strömungen der Zeit, die selbst für den damaligen Beschauer nicht unmittelbar zu erkennen war. Sie ist in das religiös-biblische und profane Programm mit einbezogen und offenbarte dem aufmerksamen Betrachter einige Züge des päpstlichen Selbstverständnisses sowie seine politischen Pläne.

Eine durchaus übliche Art der Machtdemonstration des päpstlichen Auftraggebers bedeutet die Darstellung seines Wappens. Alexander VI. ließ in fast schon aufdringlicher Weise immer wieder sowohl das Papstwappen als auch das Familienemblem anbringen.

Darüber hinaus legte er Wert darauf, die näheren Verwandten und Persönlichkeiten des päpstlichen Hofes innerhalb des Freskenzyklus dargestellt zu sehen. Diese sind zwar keineswegs überzeugend identifiziert, sie dürfen aber aufgrund ihrer detaillierten Wiedergabe gewiß als Porträts eingestuft werden.

In der Sala dei Misteri ließ sich der Papst selbst kniend, der "Auferstehung Christi" beiwohnend, porträtieren. Die Wächter am Grabe sind möglicherweise[1] Porträts von seinen

1) Siehe auf S. 38 die von Redig de Campos versuchten Identifizierungen.

Söhnen Giovanni, Cesare und Jaffré Borgia. Bei der "Himmelfahrt Mariae" ist ein Geistlicher dargestellt, der vielleicht ein geheimer Kämmerer des Papstes oder auch Francesco Borgia war.[1)]

In der Sala dei Santi wurden auf dem Fresko der "Disputation der Heiligen Katharina" von der Literatur[2)] einige Darstellungen als Porträts aufgefaßt: in Katharina sieht man ein Bildnis der Giulia Farnese oder auch der Lukrezia Borgia. In dem Kaiser glaubt man, Cesare Borgia wiederzuerkennen. Außerdem seien Andreas Paleologo, der Despot von Morea und Enkel des Kaisers Konstantin Paleologo, dargestellt sowie der Architekt Antonio d.Ä. und der Türkenprinz Djèm, Sohn von Mohammed II. und Bruder des Großtürken Bajazet, ein Freund von Alexander VI..

Doch damit nicht genug. Auch Alexanders politisches Selbstverständnis und seine Zielsetzungen sind an verschiedenen Stellen im Freskenzyklus des Appartamento Borgia ersichtlich.

Die Thematik der Decke der Sala dei Misteri hat zwei Bedeutungsebenen, eine traditionelle, also religiös-biblische, die sich direkt auf das Geschehen des Wandfeldes darunter bezieht, und eine aktuelle, die auf den Auftraggeber, d.h. den Papst, und auf den historischen Zusammenhang anspielt.

Malachias 4,2[3)] bezieht sich zwar auf die "Anbetung des Kindes", dieser Spruch mag aber auch auf den Papst gemünzt gewesen sein, wenn er weiter lautet: " ... sol iustitiae, et sanitas in pennis eius, et egrediemini, et salietis sicut vituli de armento". Denn Alexander betrachtete sich als Kind der Sonne: "He is the sun on earth, and his royal emblem therefore shows the rays emanating from the crown."[4)]

1) Siehe S. 46.

2) Siehe auch S. 71 , Anm. 2.

3) "Aber euch, die ihr meinen Namen fürchtet, wird die Sonne der Gerechtigkeit aufgehen und Heil (ist) in ihren Strahlen. Und ihr werdet hervorkommen und mutwillig springen wie die Kälber, die aus dem Stalle kommen."

4) Saxl, a.a.O., 1957, S. 179.

In der Sala delle Sibille hatte er sich zusammen mit dem Planetengott Apollo, der auch als Helios (Sonne) verehrt wurde - möglicherweise weil er unter ihm geboren wurde - darstellen lassen.[1)]

Der Spruch Malachias 4,2 mag ferner als eine Anspielung auf die Gerechtigkeit der päpstlichen Herrschaft, über der die Sonne aufgehen wird, in sich tragen, eine Aussage, die durch die optischen Mittel unterstützt würde: denn im Zenit der Gewölbe ist das Familienwappen mit den Flammen und der Krone, von der Strahlen ausgehen, angebracht. In den Gewölbefeldern tauchen auch innerhalb des ornamentalen Netzwerks immer wieder die Stiere, Bestandteil des päpstlichen Wappens, auf.

Salomon (Ecclesiasticus 24,17) bezieht sich einmal auf die "Himmelfahrt Mariae", wobei der Besucher auch hier wußte, daß Salomon als das "Symbol Christi und neutestamentlicher Heilstatsachen"[2)] - ebenso wie König David - gilt.[3)]

Andererseits konnte der Betrachter auch eine Verbindung zum Papst herstellen. Salomon wird als der Friedliebende

1) Ebenda, S. 121 und 185. - Man könnte dem Osirismythos in der Sala dei Santi eine andere Bedeutung als die bishergegebene beimessen. Nach Roscher gewinnt eine Bezugnahme der Sage auf die tägliche Laufbahn der Sonne mit der Zeit immer mehr an Bedeutung und der Mythos wird für die gebildeten Kreise des neuen Reichs nichts anderes als eine Einkleidung der täglichen Schicksale der Sonne. "Man kann schwanken, ob der Mythos wirklich aus einem privaten Versuch, die Schicksale der Sonne zu begreifen, erwachsen ist, oder ob nicht vielleicht die Osirissage in ihrer ältesten Gestalt einen ganz anderen Ursprung hat und einem Kultusmärchen der Osirisstadt Abydos entstammt, das dann von der Theologie auf die Sonnenlaufbahn gedeutet wurde und so erst seinen eigentlich mythischen Charakter erhielt." (Roscher, Bd. 2, S. 365). Es ist allerdings höchst unwahrscheinlich, daß der Papst von dieser Interpretation Kenntnis hatte.

2) Künstle, a.a.O., 1928, Bd. 1, S. 294/5.

3) Réau, a.a.O., 1956, Bd, 2,1, S. 287: "Les théologiens du Moyen-âge le célèbrent de même que son père David, malgré les erreurs de sa vieillesse, comme une préfigure du christ." Und: "Salomon 'le pacifique' annonce le Christ lui-même qui est le grand et véritable Pacificateur, 'verus Salomo'".

und Friedfertige beurteilt[1]; das sind Attribute, deren sich auch Alexander VI. als "Cultor Pacis" rühmte[2]; daß Salomon außerdem die Eigenschaften des Weisen, Mächtigen und Wunderbaren zugeschrieben wurden[3], mag Alexander VI. nur zustatten gekommen sein.

Hierbei ist besonders interessant, daß David - man denke an seine Darstellung an der Decke - ebenso wie Salomon ein Bild der Gerechtigkeit bedeuten[4] und die "Grundidee allen gerechten und von Weisheit geleiteten Regierens eines christlichen Herrschers"[5] verkörpern (siehe Malachias 4,2).

Das Spruchband des Isaias 1,3 (Cognovit bos possesorem" lautet weiter: "et asinus praesepe domini sui; Israel autem me non cognovit, et populus meus non intellexit". Er bezieht sich also einerseits auf die Leidensgeschichte Christi und letzten Endes auf das Jüngste Gericht.[6] Andererseits spielte er hier in diesem Ambiente des Appartamento zweifellos auf den Auftraggeber, den Papst, an, dessen Familie den Stier als Wappentier hatte.

---

1) Réau, a.a.O., 1956, Bd. 2,1, S. 286/7.

2) Sala dei Santi, Triumphbogenarchitektur.

3) Reáu, a.a.O., 1956, Bd. 2,1, S. 286.

4) Ps 98,4 und LcI, a.a.O., Bd. 4,22.

5) 1 Kg 5,9 - 14. - In der Stanza della Segnatura fand die Verkörperung des gerechten Salomon einen besonderen Ausdruck. Siehe E. Wind, Warburg Journal 2, 1938, S. 75 - 79.

   Wie uns die Geschichte lehrt, haben sich nicht nur die geistlichen, sondern auch die weltlichen Herrscher in ein Verhältnis zum alttestamentlichen Königtum gebracht (LcI, a.a.O., Bd. 6, S. 36) und sich als ein neuer David und neuer Salomon gesehen (siehe Monumenta Judaica, Handbuch, Köln 1964).

6) Réau, a.a.O., Bd. 2,1, S. 366: "La popularité d'Isaie dans l'art chrétien du moyen-âge tient à trois passages de ses prophéties qui ont été interprétés comme des prédictions de l'Annonciation à la vierge et de la Naissance du 'Christ'. - Isaie est aussi le prophète du Jugement dernier."

Bei der Wahl der Deckenthematik der Sala dei Santi ging es um eine Herleitung der Genealogie von Alexander VI.. Mit dem Auftreten des Apis, den man verehrt und zur Prozession trägt, wird über eine formale Gleichsetzung hinaus eine Identifizierung des Borgia-Stieres mit dem ägyptischen Apis vorgenommen. Dies zeugt von einem großen Interesse des Papstes an dieser Kultur, von der bereits Pico della Mirandola in "Heptaplus" (1489) annahm, daß Moses und die Griechen ihre Weisheit von ihr bezogen hätten.[1)]

Wie Giehlow erkannte, war dem Papst zudem an einer Abstammung von den Römern gelegen; Annio da Viterbo kam diesem Interesse entgegen, indem er in seinen Schriften "Quaestiones Anniae" und "Institutiones de aequivocis" die Heimatstadt des Papstes, Valencia, etymologisch mit Rom in Verbindung brachte.[2)]

In der Lunettenthematik dieser Sala existierte als Leitgedanke die theologische Lehre von der Erlösung, welcher der Auftraggeber in diesem Freskenzyklus eine besondere Bedeutung zumaß. Bereits in der Sala dei Misteri ließ er sich auf der Lunette der "Auferstehung Christi" mit darstellen und die "Himmelfahrt Christi" nahm innerhalb des Bildprogramms einen besonders großen Raum ein.

Zu dieser Thematik kommt möglicherweise eine auf die aktuelle Lage bezogene Bedeutungsebene hinzu.

---

1) Nach Iversen, a.a.O., 1961, S. 6o.

Es müßte in einer eigenen Untersuchung der Frage nachgegangen werden, inwieweit entsprechend einer Verbindung der Pax mit Ceres und dem agrarischen Leben (siehe C. Koch, in: Real-Encyclopaedie der classischen Altertumswissenschaft, hrsg. von A. Pauly und G. Wissowa, 18,2, 1949, Sp. 2431) ein thematischer Bezug zwischen Isis-Osiris und Pax besteht, der hier in dieser Sala zunächst formal festzustellen ist.

2) Giehlow, a.a.O., 1915, S. 44, Anm. 2: fol. CX "Est enim idem dictum Aramee atque graece Roma, quod Latine Valencia sicut et Romus valens." Und weiter: "Valencia inclyta ... Borgiana domo, quae maxime enitulit summis pontificibus callisto III ... nunc sanctissimo pontifice maximo Alexandro VI."

Es muß erwogen werden, ob etwa die Darstellung der "Heimsuchung" nicht nur innerhalb ihres thematischen Ambiente zu erklären ist, sondern auch in Bezug auf die kirchenpolitische Situation. Ließ sie der Papst vielleicht im Hinblick auf die akuten Probleme und seine eigenen Zielsetzungen anbringen? Wir wissen, daß der päpstliche Name in verkürzter Form (Alex) an eben diesem Fresko auf dem Pfeiler geschrieben steht. Wir wissen ferner, daß die "Heimsuchung" zum Kirchenfest erhoben worden war[1] in der Absicht, die Einheit der christlichen Kirche wiederherzustellen.

Das erinnert an die inneren Zwistigkeiten des Kirchenstaates und an die Angst vor den Türken und die Vorbereitung zum Kreuzzug.[2] Möglicherweise - wir sind hier auf Vermutungen angewiesen - griff Papst Alexander VI. im Hinblick auf die damalige Situation das Thema auf.[3] Man möchte meinen, daß ihm das 1340 verfaßte Offizium Kardinal Adam Eastons[4] mit den Worten "Veni, virga regalium - Reduc

---

1) "Elle fut instituée au XIV^{e} siècle pour obtenir la fin du grand Schisme d'Occident." (Réau, a.a.O., 1957, Bd. 2,2, S. 196 - siehe auch Urban, a.a.O., 1964, S. 78).

2) "Die Vorgeschichte der Erhebung zum Kirchenfest ist auch in der Kirchengeschichte nicht völlig geklärt. Ganz offenbar spielten dabei auch kirchenpolitische Erwägungen eine wichtige Rolle, vor allem die Absicht, nach den schweren Erschütterungen des großen Schismas (1378 - 1417) die Einheit der christlichen Kirche wiederherzustellen. Wie Maria einst Elisabeth aufgesucht hatte, so erbat sich die Kirche nunmehr die Beihilfe und Mitwirkung der Muttergottes an dem großen Einigungswerk." (Urbach, a.a.O., 1964, S. 78; siehe auch S. 117, Anm. 36).

3) Der Bezug auf den historischen Sachverhalt, den Plan eines Kreuzzuges, findet seine Entsprechung in einem Werk des Piero della Francesca. Dieser malte um 1460 in S. Francesco zu Arezzo die Legende des Heiligen Kreuzes. Siehe hierzu Hans Werner Grohn, Piero della Francesca, Die Fresken in S. Francesco zu Arezzo, 1961, S. 8, 9.

4) "Adam Angelicus oder Adam Cardinalis S. Ceciliae, gest. 1397 ..." (Urbach, a.a.O., 1964, S. 78, Anm. 39. Siehe dort auch die weiteren genauen Angaben zum Hymnus.)

fluctus errantium - ad imitatem fidei" gegenwärtig war.[1] Unsere Annahme wird durch die Deckendarstellung von Judith und David und ihre Interpretation durch Kaufmann weiter gestützt: "Feinde des auserwählten Volkes werden von den Werkzeugen Gottes geschlagen, körperliche Übermacht unterliegt den Schwachen, aber durch göttlichen Beistand Unüberwindlichen. Wie stark mußte ihre Überzeugungskraft in Zeiten der Bedrohung der Christenheit durch die anschwellende Türkenwelle und während des Aufrufs zum Kreuzzug sein." [2]

Parks, der die gesamte Lunettendarstellung mit den Heiligen, die Gott von ihrem Leiden erlöst, als einen Akt der göttlichen Hilfe für die Ecclesia in ihrer weltlichen Erscheinung deutet[3] und somit - anders als ich - alle Szenen zeitpolitisch versteht, betrachtet hierbei die "Heimsuchung" als "important key"[4]. Wie bereits von mir erörtert, meint auch er, daß dieses Fest "a particular import for the papacy at the time of Alexander's election, that of a plea to the virgin[5] bedeutete.

---

1) Parks, a.a.O., Anm. 7, verweist in Zusammenhang mit der Hilfeleistung Mariens für Elisabeth auf die Offizien Eastons, die zum Fest der "Heimsuchung" verfaßt wurden.

2) Kaufmann, a.a.O., 1936, S. 167. Die Aussage bezieht sich auf die im Auftrag der Medici hergestellten Statuen des Donatello.

3) " ... the miraculous rescue of the saints ... from physical threat or difficulty symbolizes divine assistance to Ecclesia in her temporal guise." (S. 292/3).

4) Ebenda, S. 293.

5) "It solicited her to ... lend assistance in the struggles of the Church against her heretical foes. Perhaps for this reason, the feast had become, in that era of schisms preceding Alexander's rise, something of an issue, a liturgical bone of contention in the struggle over the most crucial considerations - which pope, which Ecclesia? (S. 293). Siehe hierzu seine Aufführung der kirchenpolitischen Ereignisse zwischen 1389 und 1475, die bereits bei Ettlinger (1965) erörtert wurden. Parks untersucht sie bemerkenswerterweise im Hinblick auf die "Heimsuchung" sehr eingehend (S. 294/5 und Anm. 14 und 16): " ... we have observed that St. Elizabeth (Forts. d. Anm. auf S. 219)

Bei dem Fresko der "Disputation der Hl. Katharina" fällt der bereits in der Beschreibung erwähnte, von hinten wiedergegebene Mann auf, der hier als Gegenstück zu Katharina besonders hervorgehoben ist. Eine Identifizierung dieser Person ist bisher nicht gelungen. Der Mann wird jedoch insofern von einer gewissen Bedeutung gewesen sein, als er auf das zentral-disponierte aufgeschlagene Buch zeigt. Möglicherweise handelt es sich dabei - die Schrift ist nicht lesbar - um ein Werk der heidnischen Weisheit, die auf dem Fresko auch durch die beiden im Mittelgrund dargestellten Philosophen vertreten wird. Sie, die heidnische Weisheit, wird jedoch - hier verdeutlicht durch den Sieg Katharinas - durch die christliche Lehre abgelöst, deren derzeitiger Vertreter Papst Alexander VI. ist. So könnte die Schrift auch als das Buch der Offenbarung zu deuten sein. Von daher wäre es dann wiederum auf die im Hintergrund gegebene Architektur zu beziehen.

Auf diesem Triumphbogen ist nämlich in großen Buchstaben die Inschrift "Pacis Cultori" angebracht. Über ihr steht der Stier, der dem Besucher anzeigte, daß dieser Spruch auf den Papst zu beziehen war und man dieses Monument als "seinen" Triumphbogen auffassen durfte. Sein Sieg wird in der Wiederherstellung des Friedens bestehen.

Parks gibt seiner Interpretation der Darstellung, die er als "the culminating scene of the programme"[1] sieht, zunächst einen mehr christlich-historischen Akzent. Er meint, daß der Konstantinsbogen auf die Schlacht an der Milvischen Brücke und auf die Vernichtung der " ... anti-Christian armies of Maxentius ..."[2] zu beziehen sei. Nach ihm

---

(Forts. d. Anm. 5 von S. 218):
was not subject to any danger or tribulation at the time of the Visitation. But in the 1475 encyclical, she symbolizes the Church in greatest distress ..." (S. 294).

1) " ... the Disputà describes in precise terms a final resolution of the Church's difficulties ... the importance is emphasized by its size and location." (S. 295).

2) Ebenda.

ist das Bauwerk eine Anspielung auf den Triumph der Christenheit im frühen 4. Jahrhundert, ein Symbol der göttlichen Hilfe[1] für die Kirche, die sich in Schwierigkeiten befand. Parks bringt dann den Bogen mit dem Geschehen von 1475 in Verbindung[2] und deutet ihn in Übereinstimmung mit meinen Ergebnissen letzten Endes als ein Symbol des Sieges der Kirche unter Alexander VI.[3]

Interessant ist hierbei seine Interpretation des Deckenprogramms, das er auch aufgrund seiner Plutarch-[4], Diodorus- und Nannistudien mit dem Lunettenprogramm in Verbindung bringt. "Osiris alludes in some way prototypically to a triumphant papacy (wishfully embodied in Alexander), and, by extension, to an Ecclesia prevailing in all parts of Italy or of Christendom - or even the entire world."[5] Parks bezieht in einer hier zum Teil theologisch ausgerichteten Interpretation der "Antiquitates" des Nanni die Isis auf die Jungfrau und deutet ihre Hilfeleistungen für Osiris "as assistance to the Church"; der Typhon verkörpere "anti-Christian forces".[6] Auf die kirchenpolitischen Ereignisse anspielend, sieht er dann in der "Ermordung des Osiris" den Bruch des Konstantinischen Friedens. Die nächste Szene (Isis errichtet eine Pyramide über dem Grab des

---

1) " ... Constantine acted as the instrument of the Lord" (S. 296).

2) S. 296.

3) S. 296: " ... the arch not only evolves recollections of a recent victory over the Mohammedans in Spain, but also promises a future victory over the great Turkish sultanate centred at Constantinople ...". Ebenda.

4) S. 3o3. Siehe die ausführlichen Erörterungen.

5) "The central theme of the Antiquitates responds automatically to that of the 1475 encyclical and its visual elaboration in the Disputà - as, I suspect, it did for Nanni, who surely brought the two themes together ... Osiris came to the aid of suffering Italy which cried out ... for deliverance from the giants ... and Alexander comes ... to an Ecclesia pleading for divine assistance against the Turkish depredations ..." (S. 298).

6) S. 3o1.

Osiris) sei als "re-integration of all those parts of the church lost by sword and flame to the Moslems" zu deuten. Die "Erscheinung des Apis" mit dem Untergang des Typhon spiele auf die Vernichtung der mohammedanischen Türken an.[1] Vor allem die von Parks erörterte Verquickung der "Prozession" mit der "Disputation" ist hierbei überzeugend: " ... just as the Apis bull ... is capstone of the Egyptian system of worship ... so the papal insignia ... stands emblematic of the Christian Church in its triumph ... as in the walls below, placement reinforces the sense of the programme: the two iconographical systems converge in two culminating scenes of similar import and, at this point of almost physical tangency, mesh with precision".[2]

Diese Aussage des Papstes, des künftigen Friedensstifters, wird durch eine weitere in der Sala del Credo gestützt. Hier ist die geflügelte "Pax" dargestellt, die einen Öl- und Palmzweig in den Händen hält. Sie steht auf einem Karren, der von Stieren gezogen wird, und neben ihr befindet sich ein Putto mit der Doppelkrone. Diese Wiedergabe der "Pax" beweist uns nachhaltig, daß die Friedensstiftung zur politischen Zielsetzung des neuen Papstes gehört haben muß.

Der Aussage wird noch Nachdruck verliehen, indem eben jene "Pax" den Mitteltondo mit der Inschrift "Alexander Borgia PP.VI. fundavit" flankiert und ihr gegenüber das Feld mit der Angabe der Jahreszahl angebracht ist. Sie selbst wird von den Tondi, die die Embleme des Hauses Borgia tragen, eingerahmt, und unter ihrer Tafel steht der Adler, der hier möglicherweise als Sinnbild des römischen Reiches oder auch der Auferstehungshoffnung[3] zu interpretieren ist. Nahe dem Feld der "Pax" ist vermutlich Athena-Minerva angebracht, die hier als eine Personifikation des Sieges

1) S. 3o2.

2) Ebenda.

3) Aug. Enarr. in Ps. 1o2, in: PL 37,1323 ff.; Guiseppe Toffanin, Geschichte des Humanismus, Amsterdam 1941, S. 89.

und der Weisheit zu deuten ist.[1] Die Interpretation der Göttin als ein Symbol der Weisheit bestätigt uns der Mundus symbolicus des Picinellus.[2] Die Lanze, ihr Attribut, kennzeichnet, wie Augustinus und Capella bezeugen[3], diese Eigenschaft. In dieser Bedeutung finden wir sie auf Mantegnas Gemälde "Triumph der Tugend"[4] sowie auf Medaillen jener Zeit.[5]

Wie bereits erwähnt, mag die Athena-Minerva-Darstellung der Sala del Credo eine politische Allusion beinhalten, vergleichbar der Aussage der Minervastatue in der Loggetta von Venedig[6], über die Francesco Sansovino schrieb.[7]

---

1) Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Hrsg. von Georg Wissowa. Stuttgart 1893 - 1914 ff. Bd. II,II. W.H. Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Leipzig 1884 - 1886, Bd. 1, Sp. 679.

2) " ... Minerva sapientiam repraesentet ..." Liber III, Caput XXXIV, num. 98, in: Mundus symbolicus, Cologne 1694. Filippo Picinelli, 16o4 - ca. 1667. The Renaissance and the Gods. A Comprehensive Collection of Renaissance Mythographies, Iconologies, and Iconographies, with a Selection of Works from the Enlightenment, 1976. A Garland Series.

3) St. Augustinus, Contra Faustum, XX,9 (Patr. lat., Bd. 42, col. 374). Martianus Capella ... "rerum sapientia ...", in: Nuptiae, VI, Vers 1, aus: Guy de Tervarent, Attributs et symboles dans l'art profane. 145o - 16oo, Genf 1958, Bd. 2, Sp. 271.

4) Louvre, No. 1376. Der "Triumph der Tugend" wurde für das Studio der Isabella d'Este Gonzaga zu Mantua um 1495 im Auftrag gegeben. Das Gemälde ist um 15o2 entstanden.

5) George Francis Hill, A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini, London 193o, No. 194, Tafel 36. - Eine Medaille von 1475, die für Lodovico III. Gonzaga gearbeitet wurde, trägt die Schrift: "Fido et sapienti principi fides et Pallas assistunt."

6) Tervarent, a.a.O., 1958, Bd. 2, Sp. 271.

7) Venetia ... descritta, VIII, ed. 16o4, S. 2o4v. "Comme les anciens ont figuré la sagesse par Minerve, Il (Jacopo Sansovino) disait qu'il avait voulu cette statue représentât Minerve, armée, prompte et vivante, parce que la sagesse des sénateurs dans les affaires de l'Etat se trouvait être singulière et sans égale nulle part." (Tervarent, Bd. 2, Sp. 271).

Nach Piero Valeriano, 1579[1], ist die Eule - möglicherweise hier auf dem Stab sitzend dargestellt - in Verbindung mit Athena-Minerva das Zeichen der Sapientia. Ein Beispiel hierfür wäre die Medaille des Victor Gambello (Camelius), die für Giovanni Bellini gearbeitet wurde und die die Devise "Virtutis et ingenii"[2] trägt.

Beide Gestalten, "Pax" und Minerva, bekräftigen in sehr zurückhaltender Weise die Absichten des päpstlichen Auftraggebers und weisen zudem auf eine Eigenschaft von Alexander VI. hin.

Die Darstellung der "Pax" und der Hinweis auf den "Cultor Pacis" Alexander VI. im Freskenzyklus sowie die an den Triumphbogen angebrachten Verse mit der Aufschrift "Pax aurea" der Krönungsfeier und die hoffnungsvollen Erwähnungen in den Gratulationsreden müssen gewiß im Zusammenhang mit dem antiken, vor allem unter Augustus ausgeprägten Gedanken der "Pax Romana" gesehen werden, auf den man sich zu jener Zeit besann. Von daher würde sich auch erklären, daß in den Versen der Krönungsfeier der besondere Nachdruck auf Rom gelegt wurde und auch die Begriffe "virtus" und "doctrina" auftraten, durch die die Vorstellung von dem neuen Papst mit dem Ruhmesideal der Römer verknüpft wurde.

Der Regierungsantritt des neuen Papstes wird, wie die Verse und Reden der Zeitgenossen ergaben, in Verbindung mit dem Beginn des Goldenen Zeitalters und des Weltfriedensreiches gebracht. Jene Vorstellung von der "Pax Romana" und dem Imperium Romanum als Endreich, in dem sich der Heilsplan erfülle[3], finden wir in ähnlicher Weise im

---

1) Valerianus, XX, s.v. "Noctua. Sapientia". Giovanni Pierio Valeriano Bolzani, Hieroglyphica sive sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis commentarii ... Lyon 1579, Venedig 1604 (1. Ausg. 1556).

2) Rückseite. Hill, a.a.O., 1930, no. 438, Tafel 83.

3) Paulys Real-Encyclopaedie, a.a.O., Bd. XVIII,II. Siehe hierzu Parks, a.a.O., S. 299.

Freskenzyklus des Appartamento Borgia: die Lunetten der Sala dei Misteri geben das Heilsgeschehen wieder, die Thematik der Sala dei Santi beinhaltet den Erlösungsgedanken. Diese Erlösung ist möglicherweise über Rom, den antiken Sitz der Weisheit, zu erreichen; somit käme dem Katharinenfresko mit seiner Darstellung der Vertreterin der Weisheit und dem Triumphbogen eine über die bereits erörterte Lunettenthematik hinausgehende Bedeutung zu.

Das aufgeschlagene Buch könnte dann eine Synthese der Weltanschauung des Imperium Romanum und dessen Pax-Romana-Idee mit dem Gedankengut der Renaissance und deren Streben nach dem Frieden, das sich im Fresko an der Inschrift "Pacis Cultori" manifestiert, verkörpern.

Die "Artes Liberales" weisen den Weg zum Heil mit Hilfe der Gerechtigkeit, die Propheten und Apostel der Sala del Credo sagen den Erlöser voraus und die Weissagungen der Sibyllen bilden die Präfiguration dieser christlichen Verheißung.

Auf die kirchenpolitischen Zielsetzungen des Papstes zum Zeitpunkt der Ausmalung des Appartamento Borgia bezogen, lassen die "Pax"-Hinweise im Freskenzyklus folgende Auslegung zu: sie zeugen

a) von dem Willen zur Friedenspolitik, und zwar im Hinblick auf die Unruhen in Rom wie im gesamten Kirchenstaat[1], und

b) von der Absicht, die Kreuzzugspläne gegen die heidnischen Völker auszuführen, die es ermöglichen sollen, den Frieden für die Christenheit und eine Erneuerung für die Institution der Kirche zu erreichen.

---

1) Es ist interessant, daß auch "von Sulla bis Antonius.." die Pax als innenpolitische Parole gegolten hat ... So ist die Göttin Pax die "Vergegenwärtigung des inneren einträchtigen Zusammenhaltens" und "in erster Linie ein Zeichen für die glückliche Überwindung der Bürgerkriege". (C. Koch, a.a.O., Sp. 2430).

Zusammenfassung

Leider haben uns die ausführlichen Quellenstudien nichts Weiterführendes zur Entstehung des Programms erbracht. Das neu gefundene Material befaßt sich vorrangig mit den Pachtverhältnissen des Landgrundes in Chiusi und dem äusseren Arbeitsablauf der Ausschmückung des Appartamento Borgia.

Zur Thematik der Ausmalung der päpstlichen Räume läßt sich hingegen nach unseren Studien feststellen, daß sie in ihren Grundzügen traditionell und infolgedessen für den Betrachter zunächst relativ leicht aufschlüsselbar ist.

Die hier vorgelegte neue Analyse des Programms beschäftigte sich vorrangig mit den Aspekten, die außerhalb des herkömmlichen Bildgegenstandes liegen. Sie geben uns Kenntnis von der Persönlichkeit des Auftraggebers Papst Alexander VI. und dem historischen Hintergrund des Zyklus. Sie betonen die damals aktuelle Seite des Programms und bewirken seine Ambivalenz: die Darstellungen der Vertreter des Alten Testaments und der religiös-biblischen Geschehensabläufe des Neuen Testaments bekommen eine zeitpolitische Bedeutung.

Die im Zyklus gemachten Anspielungen lassen, wie bereits erwähnt, die Vermutung zu, daß sie auf die Pläne und Zielsetzungen von Alexander VI. zur Friedensstiftung in Rom, im gesamten Kirchenstaat und auf die Absicht eines Kreuzzuges, der für den geistlichen und politischen Rang des Papsttums lebenswichtig geworden war, hinweisen sollten. Der Papst hatte von den Erwartungen seiner Zeitgenossen Kenntnis und ließ im Freskenzyklus gewissermaßen eine programmatische "Erklärung" dazu abgeben.

Das Gedankengut des Alten und Neuen Testaments sowie der Rückgriff auf das Imperium Romanum standen zu dieser Zeit im Zentrum des Selbstverständnisses der Institution der Kirche, die sich, wie aus den Gratulationsreden und der

Schilderung der politischen Lage hervorgeht, in einer Krisensituation befand und um ihr Weiterbestehen besorgt sein mußte.

Eine inhaltliche Anspielung auf das Imperium Romanum können wir in der Aufnahme der Pax-Romana-Idee und in den Versen der Krönungsfeier sowie in den Gratulationsreden aus den Jahren 1492 und 1493 feststellen, die ihre Hoffnung auf die Bewältigung jener Aufgaben deutlich zum Ausdruck bringen.

Die Durchsicht der Werke der Humanisten ergab im Vergleich zur Fülle der vorhandenen Schriften für unsere Fragestellung nur geringe Ergebnisse. Der Großteil ihrer literarischen Produktion beinhaltet Grammatik- und Rhetoriktraktate, die hier nicht interessieren. Die wenigen in diesem Zusammenhang wesentlichen Schriften machen uns jedoch deutlich, daß die allgemeine Thematik des Freskenzyklus Entsprechungen in der literarischen Produktion dieser Gelehrten findet. Sie geben parallel ihre Erklärungen sowohl zu dem hier dargestellten biblischen Geschehen als auch zum scholastischen Lehrprogramm der sieben freien Künste ab und berühren sich gelegentlich mit der an der Ausmalung des Appartamento Borgia ablesbaren Auffassung.

"Die Harmonie zwischen Christus und Cicero herzustellen, den Bund zwischen Christentum und Antike, der schon in den ersten Zeiten der Kirche sich als nötig erwiesen hatte, um sie in die Welt zu führen, neu zu schließen, unter veränderten Bedingungen, das ist die erste Aufgabe des Humanismus geworden." (Paul Joachimsen)

Wir finden dieses Bestreben im Programm des Freskenzyklus wieder, dessen traditionelle Aussage eine Erweiterung im humanistischen Sinne aufzeigt.

D) KUNSTHISTORISCHE STELLUNG DER AUSMALUNG DES APPARTAMENTO BORGIA

I. Künstlerische Verarbeitung der programmatischen Aussagen im Freskenzyklus

Wie gestaltete der Künstler[1] die im vorhergehenden Kapitel erörterten Aussagen zu einer überzeugenden dekorativen Gesamterscheinung unter Berücksichtigung der politischen Zielsetzung von Alexander VI. und der jeweiligen Funktion eines Raumes?

Pintoricchio bedachte eine Wechselwirkung von Ort und Inhalt der Bilder sehr genau. So enthalten die Darstellungen im Blickfeld des eilig passierenden Besuchers neben ihrer Hauptthematik auch eine politische bzw. auf den Auftraggeber bezogene Aussage.

Dem Besucher präsentierte sich die "Auferstehung Christi", die den Erlösungsgedanken verkörpert und der der Papst beiwohnt, die "Heimsuchung" mit ihrem Hinweis auf die kirchenpolitische Situation (die Bedrohung durch die Türken war immer größer geworden und man dachte an einen Kreuzzug) -, die "Musica"[2] spielte möglicherweise im Leben des Papstes eine uns nicht bekannte Rolle -, die "Pax"-Darstellung mit ihrer Anspielung auf seine Friedensbemühungen für Rom und den gesamten Kirchenstaat und die Apolloszene mit dem Papstbildnis, die uns von Alexanders Selbstgefühl als dem Sohn der Sonne berichtet. In diesen Darstellungen sind die Hinweise auf die Person des päpstlichen Auftraggebers selbst deutlich wiedergegeben.

---

1) Im folgenden steht der Name "Pintoricchio" auch für die hier nicht berücksichtigte Mitarbeit der Werkstatt des Künstlers. Siehe hierzu August Schmarsow, a.a.O., 1882, passim.

2) Vielleicht läßt sich die Musik im Sinne von Harmonie, Einklang als Hinweis auf seine Friedensbemühungen verstehen.

Die Anspielung auf die aktuellen politischen Hintergründe und eine diesbezügliche Stellungnahme des Papstes wurden hingegen mehr oder weniger versteckt in die Groteskenornamentik des religiös-biblischen und profanen Programms mit eingefügt. Man denke hierbei an die Tafel "Alex" an der Arkadenarchitektur der "Heimsuchung", die Inschrift "Pacis cultori" auf dem Fresko der "Disputation der Hl. Katharina" und das kleine "Pax"-Schild, das uns am Gewölbe der Sala del Credo gegenübertritt (S. 221). Eine derartige politische Aussage betonte der Künstler (auch der den Papst mitbetreffende Spruch von Malachias 4,2 erhielt auf diese Weise mehr Gewicht), indem er hier - ebenso wie bei den auf den eilig passierenden Besucher abgestimmten Themen (S. 227) - eine Beziehung zwischen Ort und Inhalt der Darstellungen beachtete und die kleine Szene mit auftraggeberbezogenen Hinweisen umgab (es sind hier die Inschrift "Alexander Borgia PP.VI. fundavit" und eine Jahreszahl mit angebracht. Die "Pax" selbst wird von den Emblemen des Hauses Borgia eingerahmt).

Zu diesen Hinweisen, die sich auf den Auftraggeber beziehen, gehören auch das päpstliche bzw. das Familienemblem, das der Künstler nicht nur als ganzes anbrachte, sondern Elemente davon, so den Stier, die Flammen oder die Doppelkrone, ähnlich wie die politischen Aussagen in die ornamentale Dekoration mit einfügte. Die Details erinnern auf diese sehr einprägsame Weise den Betrachter an Alexander VI.. Auch die großfigurigen Stierdarstellungen an der Decke der Sala delle Arti Liberali, die durch die Doppelkrone ergänzt werden, bedeuten nichts anderes als eine außergewöhnliche Stilisierung dieses päpstlichen Wappenmotivs.

Eine ganze "heraldische Szene" dachte sich der Künstler für die Rückwand der Sala delle Arti Liberali aus, indem er das an sich eintönige Motiv der päpstlichen Insignien in einem von Engeln getragenen Rundschild darstellte.[1)]

1) Sehr ähnlich hierzu ist Mantegnas Darstellung in der Camera degli Sposi im Palazzo Ducale zu Mantua. Siehe E. Tietze-Conrat, Mantegna, 1956, Abb. 80.

Auf wichtige bildimmanente Aussagen wies Pintoricchio zum Teil durch besondere Bildformulierungen hin: bei der "Disputation" hob er durch die Wechselbeziehung von Mensch und Architektur inhaltlich bedeutende Personen kompositionell hervor. In der "Susanna" ordnete er den Dargestellten attributiv Tiere zu, die für die Bildinterpretation aufschlußreich sind.

Zugleich scheint uns allerdings der Künstler bisweilen durch eine Unentschiedenheit in der Ausführung die genaue Deutung der Bildinhalte zu erschweren oder an einer solchen nicht primär interessiert gewesen zu sein. Denn er machte mancherorts eine ungenaue Angabe, so bei dem zentral angebrachten offenen Buch in der "Disputation"[1] und bei den Attributen der "Künste" und deren Vertreter.

Abgesehen von einer besonderen Placierung bedeutsamer Szenen im Raum, gab Pintoricchio der inhaltlichen Bedeutung der zentralen religiösen ("Himmelfahrt Christi", "Sebastian") bzw. profanen ("Disputation", "Astrologie") Szenen eine starke formale Unterstützung, indem er diese an Flächen anbrachte, die größer sind als die übrigen Lunettenfelder des jeweiligen Raumes. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch die "Himmelfahrt Christi" mit ihrer repräsentativ-monumentalen Wirkung, bedingt durch den symmetrischen Aufbau und die starke Frontalität der Personengruppen. Sie zeigt nämlich, daß der Künstler die inhaltlich bedeutsamen Szenen der Folge nicht immer auf "narrative" Weise wiedergab. Auch die "Auferstehung Christi" unterscheidet sich in diesem Sinn von der daneben angebrachten "Anbetung der Könige".

Der Künstler unterstrich gelegentlich den thematischen Bezug zwischen den verschiedenen Lunettendarstellungen, in-

1) Der Maler gibt hier dem Betrachter durch eine möglicherweise absichtlich unlesbare Schrift keinen Hinweis zu dessen Deutung. Es könnte jedoch durchaus sein, daß Pintoricchios Darstellungen damals verständlich waren und erst unserer Zeit unzugänglich sind.

dem er den Zusammenhang von Placierung und Bedeutung einer Szene beachtete. Er stellte jeweils die "Disputation der Hl. Katharina" und das "Martyrium des Hl. Sebastian" - beide Szenen sind durch ihre Romdarstellungen inhaltlich besonders betont - sowie die "Heimsuchung" und "Susanna" einander gegenüber. Außerdem ordnete er hin und wieder (so z.B. in der Sala dei Misteri) die Details innerhalb der Ornamentik der Decke so an, daß eine thematische Verbindung zwischen dieser und der Lunettenzone erkennbar wird.

Überhaupt diente die dekorative Verbindung der einzelnen Zonen Pintoricchio zur Unterstreichung inhaltlicher Zusammenhänge zwischen Lunetten und Decke. So wird in der Sala dei Misteri die vergoldete kleinteilige Ornamentik an der Decke in der an den Lunetten dargestellten Architektur wieder verwendet, womit die Aussagen der Propheten und Könige mit den Szenen aus dem Leben Mariae und Christi schon rein optisch in Verbindung gebracht werden.

In der Sala delle Arti Liberali scheint er sogar durch die etwas uneinheitliche dekorative Gesamtgestaltung mit ihrem großfigurigen Deckenrelief und der sensiblen Wiedergabe der "Künste" an den Lunetten die thematische Gegensätzlichkeit innerhalb des Raumprogramms zu wiederholen.

Die kleinteilige ornamentale Deckengestaltung in der Sala del Credo und der Sala delle Sibille entspricht zwar den aneinandergereihten Aussagen der Lunettenthematik, ein dekorativer Zusammenschluß wurde jedoch in diesen Räumen offenbar nicht angestrebt. Pintoricchio suchte keine formalen Entsprechungen zwischen den Zonen, so daß auf diese Weise die unterschiedliche Themenverteilung an der Decke und den Lunetten wiedergespiegelt wird. Dabei kam er aber mit der schlichten Dekoration, ohne Verwendung von Blattgold, der nicht repräsentativen Funktion der beiden Räume entgegen.

Insgesamt entspricht die dekorative Gestaltung des Appartamento Borgia mit der eingeflochtenen Schilderung antiker

Bauwerke und heidnischer Szenen sowie der Kostbarkeit des verwendeten Materials der programmatischen Aussage des Zyklus über das Imperium Romanum, die Pax-Romana-Idee und das Goldene Zeitalter. Pintoricchio, der sich ja auch nachweislich mit den aufgefundenen und freigelegten Ausmalungen, so der Domus Aurea, beschäftigt hatte[1], brachte für ihre Darstellung denkbar gute Voraussetzungen mit.

1) Dacos, a.a.O., 1969, S. 38/39.

II. Zyklus des Appartamento Borgia innerhalb Pintoricchios Werk und in seiner Zeit

Unser Freskenzyklus ist in der Mitte der Schaffensperiode Pintoricchios entstanden.

Vorausgegangen waren seine Arbeiten in der Sixtinischen Kapelle (148o - 83). Er war dort zunächst als Gehilfe des Perugino an der Ausmalung der Wände beschäftigt gewesen und arbeitete später großenteils selbständig (wahrscheinlich freskierte er den überwiegenden Teil der "Reise nach Ägypten" und der "Beschneidung der Söhne Mosis" sowie mehrere Figuren in der "Taufe Christi").

Er hielt sich dann noch weiter in Rom auf. Um 1484 führte er dort seinen ersten großen eigenständigen Auftrag in der Kapelle Bufalini in S. Maria in Aracoeli in Rom aus. In den Jahren 1485 - 89 war er mit der Ausmalung zweier Kapellen (Hieronymuskapelle, Katharinenkapelle) in S. Maria del Popolo beschäftigt.

Im Dienste von Kardinal Domenico della Rovere malte er im Palazzo Colonna und führte um 149o dekorative Fresken im heutigen Palazzo dei Penitenzieri aus.

Von 1487 bis 1492 freskierte Pintoricchio im Auftrag von Papst Innozenz VIII. im Belvedere des Vatikan Landschaften und Städtebilder.

Im Zeitraum zwischen 1489 und 1492 muß er dann wiederum in S. Maria del Popolo tätig gewesen sein (Ausmalung der S. Lorenzokapelle). Im Juni 1492 schließlich ging er nach Orvieto, um dort im Dom zu arbeiten. Wie bereits erwähnt, rief ihn der Papst dann von dort zur Ausführung des Freskenzyklus im Appartamento Borgia nach Rom zurück. Die dekorative Gestaltung einer Zimmerflucht von solchen Ausmassen war ihm zuvor noch nicht in Auftrag gegeben worden. Diese Aufgabe mit ihrer Einbeziehung einer für den Künst-

ler erstmaligen Demonstration politischer Ideen übertrifft alle vorangegangenen Aufträge Pintoricchios.

In seinen späteren Jahren (1503) bekam der Künstler nochmals einen großen Zyklus in Auftrag: die Freskierung der Domlibreria in Siena. Sie war Pintoricchios dritte große Aufgabe nach den Arbeiten im Vatikan und in der Engelsburg (1495 - 1497).

Pintoricchios Freskenzyklus im Vatikan läßt eine Anlehnung an antike Ausmalungssysteme erkennen. Eine Deckengestaltung mit der diagonalen Aufteilung des Gewölbes, wie sie in der Sala dei Santi auftritt, findet sich in ähnlicher Form bereits in der Domus Aurea.[1] Die Ausführung der Dekke der Sala delle Sibille e Propheti mit ihrer Untergliederung in aneinandergereihte, durch Stege verbundene Rundfelder erinnert sehr stark an das Stuckgewölbe im sog. Grab der Valerier an der Via Latina in Rom (159 n.Chr.), das stets zugänglich gewesen war.[2]

Der Künstler fand für die dekorative Ausstattung der Säle gewisse formale Mittel, die innerhalb seiner Werke immer wieder auftreten. Dazu gehören die Deckenmedaillons (Sala dei Misteri), die der Künstler bereits im Palazzo Colonna verwendete. Hier wählte er jedoch im Gegensatz zu den auf die Enfilade hin ausgerichteten Rundschildern eine von Gewölbe- zu Gewölbeansatz jeweils frontal gegebene Ansicht. In der Chorkapelle von S. Maria del Popolo, einem Spätwerk, zentrierte Pintoricchio die Medaillons, wobei er das große Feld, das sie in ihrer Mitte einschließen, vom Kapelleneingang aus ansichtig gestaltete.

Diese tiefenräumliche Darstellung eines Oculus, wie sie uns im Appartamento Borgia begegnet, fand bald Nachahmung, wie beispielsweise bei Luca Signorelli. Er verwendete sie in seinen Fresken in der Brizio-Kapelle im Dom von Orvieto

---

1) Sandström, a.a.O., 1963, Abb. 67.

2) Propyläenkunstgeschichte, Berlin 1967, Bd. 2, Abb. 168.

(1499 - 1505) für den Wandschmuck. Aus einem dieser Medaillons, das eine perspektivisch gestaltete Innenlaibung trägt, lehnt sich analog zu Pintoricchios Vertreter des Alten Testaments eine männliche Gestalt (Empedokles?) hervor.

Die von Pintoricchio gewählte perspektivische Ausrichtung der Konsolen des illusionistisch gemalten Gebälks der Sala del Credo auf den in den Raum tretenden Betrachter zeigt Anklänge an mittelalterliche Dekorationsschemata.

Der Franziskusmeister wandte eine derartige Gestaltung in der Unterkirche von Assisi[1] an, und sie begegnet uns auch in S. Piero in Grado zu Pisa.[2]

Das in zwei Räumen (Sala dei Misteri, Sala delle Arti Liberali) verwendete Dekorationssystem der Wände mit der illusionistischen Pilasterordnung spiegelt keine bestimmte stilistische Entwicklungsstufe des Künstlers wieder. Das Schema tritt in dieser Form bereits vor der Ausmalung des Appartamento Borgia in der Bufalinikapelle und auch im Belvedere auf; später verwendete es Pintoricchio in der Sieneser Domlibreria.

Das Problem der Gestaltung der illusionistischen Eckpilaster, die er in das dekorative System mit einbezieht, löste er im Appartamento Borgia, wie in dem Früh- und auch in dem Spätwerk, stets auf dieselbe Art.

Mit Hilfe der illusionistisch gemalten Nischen erzielte Pintoricchio in der Sala dei Misteri eine Durchbrechung der Wandoberfläche und damit eine gewisse Raumtiefe. Möglicherweise beeinflußte ihn hierbei die Nischengestaltung Mantegnas im Belvedere (sie ist heute nicht mehr erhalten[3]), deren Einblickswinkel wahrscheinlich ebenso wie im Appartamento Borgia auf eine als Betrachterstandpunkt angenommene Stelle angelegt war.[4]

---

1) Sandström, a.a.O., 1963, Abb. 5.
2) Ebenda, Abb. 4.
3) Ebenda, S. 119.
4) Ebenda, S. 118.

Das dekorative Wandschema Pintoricchios zeigt, wie wohl auch das von Mantegna, insgesamt eine sehr große Übereinstimmung mit den antik-römischen Dekorationssystemen. Die Wandgliederung der frühen Phase des zweiten pompeianischen Stils mit ihren gemalten Säulen, der Vortäuschung des noblen Materials sowie der Erzielung des dreidimensionalen Effekts, den bisweilen eine Lichtquelle unterstützt, ist mit der des Appartamento Borgia sehr verwandt. Wie jene Maler gliederte Pintoricchio zwar die Wand nicht zentralperspektivisch exakt durch, fand aber die Mittel, um Diskrepanzen auszugleichen.[1)]

Pintoricchios Wandgliederung mit der illusionistischen Pilasterordnung ist kein Unikum innerhalb seiner Zeit. Sie findet sich bereits vor der Bufalinikapelle in Mantegnas Camera degli Sposi in Mantua (1474).

Nahezu gleichzeitig mit der Bufalinikapelle tritt sie bei Ghirlandaio in der Sassettikapelle in Sta. Trinita in Florenz (1482 - 1485) auf;[2)] und Filippino Lippi strebte in der Caraffakapelle von S. Maria sopra Minerva, die er vor der Zeit der Freskierung des Appartamento Borgia, zwischen 1488 und 1493, ausmalte, ebenfalls die Lösung der illusionistischen Pilastergliederung an. Er machte die mit Rauten geschmückte Seitenwand der Pilaster sichtbar und täuschte so einen Tiefenraum vor. Die Pilaster fungieren jedoch hier, wie in der Bufalinikapelle und in der Domlibreria, als Rahmen eines szenischen Geschehens und sind nicht Bestandteil einer rein dekorativen Wandgliederung wie im Appartamento Borgia.

---

1) "With the modest means at their command, these painters could not aspire to create even the merest moments of illusion, lacking as they did a perfect knowledge of perspective. But by a welldevelopped treatment of light, based on an exploitiation of the room actuel light source, some effect of illusion was attained." (Sandström, a.a.O., 1963, S. 414 ff., Abb. 2 und 3).

2) Ebenda, Abb. 17.

Später verwendete sie Signorelli in der Briziokapelle, ohne jedoch eine illusionistisch voll durchgebildete architektonische Wandgestaltung zu erzielen. Bei Jacopo Ripanda tritt sie um 1500 in der Sala della Lupa des Konservatorenpalastes in Rom auf.[1)]

Die Wandbemalung des Appartamento Borgia täuscht, ebenso wie antike Dekorationssysteme, die Verwendung von kostbaren Materialien vor. Diese Illusion findet eine reale Entsprechung an der Decken- und Lunettenzone der drei großen Räume. Bei ihrer Ausschmückung verwendete der Künstler Blattgold, und zwar auf ganz ähnliche Weise wie später in der Domlibreria von Siena und wie bereits Benozzo Gozzoli in der 1459/60 freskierten Hauskapelle der Familie Medici im Palazzo Medici-Riccardi in Florenz.

Diese kurze Analyse der dekorativen Ausmalung des Appartamento Borgia ließ eine Beeinflussung antiker Ausmalungssysteme bei den Decken- und auch Wandzonen erkennen. Außerdem konnten gewisse Übereinstimmungen mit Arbeiten aus dem 14. Jahrhundert festgestellt werden. Die Lösungen, die Pintoricchio im Freskenzyklus des Vatikan verwendete, fanden sich bereits in früheren Werken des Künstlers, und sie kehren in seinen späteren wieder. Auch die zeitgenössischen Arbeiten anderer Künstler zeigen ganz ähnliche formale Merkmale. Wenn wir daher in jüngeren Freskenzyklen ebenfalls Dekorationselemente finden, die in sehr verwandter Weise bei Pintoricchio auftreten, darf dies nicht unbedingt als eine direkte Einflußnahme durch unseren Künstler gedeutet werden.

---

1) Sandström, a.a.O., 1963, Abb. 56.

Die Übereinstimmung der dekorativen Gestaltung der Malereien im Appartamento Borgia mit anderen Zyklen jener Zeit findet nur eine bedingte Entsprechung in der inhaltlichen Aussage. Das hängt gewiß damit zusammen, daß in der Regel im römischen Quattrocento an den Wandbildern der Kirchen und der Kathedralen die Legendenschilderungen vor den biblischen Darstellungen den Vorzug hatten. "Der Grund ist einfach genug: der Name des Heiligen, dem Kirche und Kapelle geweiht war, schrieb den Stoff der Darstellung vor."[1)]

Eine Ausnahme bildet hierbei der zwischen 1464 und 1468 entstandene[2)] Freskenzyklus im Kreuzgang von S. Maria sopra Minerva. Seine 34 Bildfelder enthielten Szenen aus dem Alten und Neuen Testament von der Erschaffung der Welt bis zum Jüngsten Gericht sowie auf den Dominikanerorden hinweisende Darstellungen. Wie im Appartamento Borgia waren hier u.a. die Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Himmelfahrt Christi, Ausgießung des Heiligen Geistes und die Himmelfahrt Mariae geschildert. Die Einsetzung der Eucharistie, die wir in der Sala dei Santi verkörpert finden, und die drei Engel bei Abraham - hier ein Symbol der Dreieinigkeit, in der Sala delle Arti Liberali ein Sinnbild der Gerechtigkeit - waren ebenfalls dargestellt. In-

---

1) Steinmann, a.a.O., 1901/5, Bd. 1, S. 226. - Von dem altchristlichen Bilderkreis haben sich als einziges die Mosaiken an den Hochwänden von S. Maria Maggiore, die unter Sixtus II. (432 - 440) ausgeführt wurden, erhalten. Sie geben Geschichten aus dem Alten Bund, von Abraham bis Moses und Josua wieder. Nur durch Schriftquellen wissen wir von den anderen römischen Gemäldezyklen mit alt- und neutestamentlicher Thematik. In S. Giovanni in Laterano war das Leben Jesu von der Geburt bis zur Himmelfahrt dargestellt gewesen, in S. Pietro in Vincoli die Apostelgeschichte und in S. Giovanni e Paolo alttestamentarische Szenen. Im Oratorium von Johannes VII. (705 - 708) in St. Peter schilderten die Mosaiken in einem sehr umfangreichen Bilderkreis Szenen aus der Vita Christi, der Maria und der Apostel. Siehe hierzu Steinmann, a.a.O., 1901/5, S. 227.

2) Der Zyklus ist nicht mehr erhalten.

teressanterweise ist, parallel zu unserer Darstellung in der Sala dei Misteri, das Gebet des Stifters zum heiligen Sixtus gegeben.

Der Auftraggeber dieser Wandmalereien war der spanische Kardinal Juan de Torquemada, der auch die Epigramme für die Fresken verfaßte.[1)]

Die Fresken des Filippino Lippi, die sich in der Caraffakapelle derselben Kirche befinden und zwischen 1489 und 1493 entstanden sind, stehen in ganz enger thematischer Verbindung mit unserem Zyklus. Ihr Grundtenor ist der "Thomistic plan for man's salvation"[2)], der im Appartamento Borgia die Thematik der Sala dei Santi bestimmt. Der Triumph des katholischen Glaubens, den wir in dieser Kapelle verbildlicht finden, wird in den Gemächern von Alexander VI. durch die Heiligen vertreten. Diese Manifestation wird auch in dieser Kapelle wie bei dem Appartamento Borgia durch topographische Hinweise (Reiterstandbild des Marc Aurel vor dem Lateranspalast) und Porträts (Vertreter der militanten Kirche) unterstützt. Die Hoffnung auf die Erlösung der Menschheit, hier "examplified by Carafa's bold portrait of the Annunciation", findet im Appartamento Borgia eine Entsprechung in der Darstellung der Auferstehung Christi, der Alexander VI. beiwohnt.[3)]
Man darf wohl annehmen, daß dieses Altarbild, auf dem Kardinal Caraffa von Thomas von Aquin der Jungfrau empfohlen

1) Siehe hierzu Noehles, a.a.O., S. 42, sowie August Schmarsow, Melozzo da Forli, 1886, S. 58/59, und Anhang S. 346.

2) Gail Louise Geiger, Filippino Lippi's Carafa chapel 1488 - 1493. Santa Maria sopra Minerva. Rom. Ph.D. Stanford University, 1975. Das Zitat ist einem unveröffentlichten Auszug der Dissertation entnommen, den mir die Verfasserin freundlicherweise zur Verfügung stellte.

3) In der von Mantegna ausgemalten Privatkapelle von Innozenz VIII. im Vatikan war an der Eingangswand der Papst dargestellt, der von dem Hl. Petrus der Madonna empfohlen wurde. - Dieses Motiv der Stifterdarstellung wurde vor allem von der altniederländischen Malerei ausgebildet.

wird, Papst Alexander nachhaltig beeindruckte. Möglicherweise hat es sogar die Darstellung im Appartamento Borgia beeinflußt.[1)]

Antoniazzo Romano freskierte um 148o im Tabernakel von S. Giovanni in Laterano die zwölf Felder der Zone zwischen den Kapitellen und dem Ziboriumaufsatz. Dargestellt sind großfigurige Heiligengestalten, darunter die hl. Katharina von Alexandrien und der hl. Antonius Eremit, sowie fünf Felder mit zum Teil szenischem Charakter: die Kreuzigung, Christus als der Gute Hirte, die thronende Madonna mit Stifter und Engeln, die Marienkrönung und die Verkündigung.[2)] Auch hier ist wie bei unserem Zyklus ein "ikonographisch einheitliches Programm ... nicht unmittelbar zu erkennen. Alle Einzeldarstellungen stehen jedoch in Beziehung zu frühchristlichen und mittelalterlichen Traditionen der Lateranbasilika ..."[3)]

Diese Aussage gilt in übertragenem Sinn auch für Pintoricchios Zyklus. Besteht doch eine besonders enge Beziehung zwischen den Malereien des Appartamento Borgia und den im päpstlichen Palast, d.h. in der Sixtinischen Kapelle, unter Sixtus IV. entstandenen Szenen. Hierbei stellt sich auch die Frage, ob die Päpste als Auftraggeber einer gewissen Tradition zu folgen hatten. Für eine solche Vermutung spräche, daß die Typologie der Sixtinischen Kapelle mit ihren Moses-Christus-Szenen[4)] von Alexander VI. in der

---

1) Nachwirkungen von Pintoricchios Arbeit finden sich möglicherweise in Peruginos Zyklus im Collegio del Cambio zu Perugia, der wahrscheinlich 1497 begonnen wurde. Mit den profanen Darstellungen der Kardinalstugenden zusammen mit bedeutenden Personen der Antike, den religiösen Szenen der Anbetung des Kindes, den Propheten und Sibyllen sowie den Allegorien der Planetengötter stellt er auf seine spezifische Weise ebenfalls eine Verbindung von heidnischen und christlichen Elementen dar.

2) Zu weiteren Schauseiten siehe Noehles, a.a.O., S. 7o - 72.

3) Ebenda, S. 68.

4) Siehe S. 24o.

Sala del Credo mit der Gegenüberstellung von den Aposteln und Propheten aufgegriffen wird.[1] Der Betrachter dieser Wandmalereien der Sistina wird somit an die Institution der Kirche und ihr Oberhaupt erinnert.[2] Die Theologen, die das Programm für die Kapelle gestalteten[3], betonten die Rolle des Moses als Gesetzgeber, Herrscher und Priester, Christus wird als der Verwaltende gegeben. Mit der Einbeziehung der "Berufung von Petrus und Andreas", der "Bergpredigt" und der "Schlüsselübergabe" wird, wie Ettlinger herausgefunden hat, auf die Gründung der Kirche angespielt.[4] Interessanterweise trägt der Konstantinsbogen auch hier in diesem Zyklus wie in Pintoricchios Fresko der Katharina eine Inschrift. In der Darstellung der "Bestra-

---

(Anm. 4 von S. 239):
An den Langwänden besteht eine typologische Beziehung u.a. in der "Beschneidung des Moses" und der "Taufe Christi" sowie in dem "Jugendleben des Moses" und der "Versuchung Christi". Eine weitere Entsprechung finden wir in der "Gesetzgebung des Moses auf Sinai" und der "Bergpredigt Christi", wo Gesetz und Evangelium einander gegenübergestellt sind. Übertragung und Verteidigung der hohenpriesterlichen Gewalt stehen einander in der "Bestrafung der Rotte Korah" und der "Schlüsselübergabe an Petrus" gegenüber. Im "Testament des Moses" und im "Abendmahl Christi" begegnen sich wie bei den Bildern der "Gesetzgebung" und "Bergpredigt" ... "im Gedanken Bild und Vorbild". Siehe hierzu Steinmann, a.a.O., 19o1/5, S. 242.

1) Ettlinger, a.a.O., 1965, S. 94: " ... a theological commonplace ..." Siehe hierzu die Schriftquellen, die Ettlinger zur Beziehung zwischen dem AT und dem NZ angibt (Kap. V, S. 94).

2) "Die schöpferische Gestaltung Roms durch Sixtus IV. hatte offensichtlich einen eindeutig kirchenpolitischen Akzent, der geprägt war von dem Gedanken, den primatus papae und die plenitudo potestatis nach ihrem Verfall im 14. Jahrhundert und den theologisch-kirchenpolitischen Kontroversen seit dem Basler Konzil klar und eindrücklich zu veranschaulichen." (Noehles, a.a.O., S. 47).

3) Ebenda, S. 1o2.

4) Ettlinger, a.a.O., 1965, S. 1o2: " ... the walls of the Sistine Chapel are a supreme exemple of a monumental history of the foundation and rise of the christian church and of the papacy."

fung der Rotte Korah" heißt es: "Nemo sibi assumat honorem nisi vocatus a Deo tamquam Aaron", womit die Bedeutung der Päpste ausgedrückt wird[1], die zur Zeit von Sixtus "established their absolute rule and demanded the summa potestas in secular as well as in ecclesiastical matters".[2] Ettlinger mißt dem Zitat allerdings keine zeitgenössische politische Bedeutung bei[3], da die Aussage ein Allgemeinplatz in den Argumenten gegen die Konziltheorien ist und das Programm lange vor den anti-papalen Bestrebungen ausgearbeitet worden war. Der Konstantinsbogen erinnert, wie er ausführt, an den ersten christlichen Herrscher, der mit dem Segen der Kirche regierte und deshalb als erster "verus imperator" anzusehen sei. Der Bogen demonstriere so die Theorie des primatus papae und der potestas ecclesiae.[4]

In sehr enger Beziehung zu unseren Malereien im Appartamento Borgia steht der Freskenzyklus der Stanzen und insbesondere das Programm der Stanza della Segnatura.[5] Hierbei ist die Tatsache von Bedeutung, daß Julius II. bis 1507 in den Gemächern von Alexander VI. wohnte und sie dann verließ, um in die darüber befindlichen Stanzen zu ziehen. Er hatte sehr ungern in den Räumen seines von ihm wenig geschätzten Vorgängers Alexander VI. gewohnt, mit dessen Porträt er stets konfrontiert wurde. Die Stanzen und ihre Ausmalung, die nach seinen Vorschlägen ausgeführt wurde, bildeten also geradezu eine Art "Gegen-Appartamento". Dabei

1) Ettlinger, a.a.O., 1965, S. 105.

2) Ebenda, S. 104.

3) Ebenda, S. 109 und S. 112: " ... the triumphal arch of the Corah fresco may be no more than a symbol indicating in forms typical of the Renaissance the victory of the Church over its enemies".

4) Beispiele früherer Anspielungen auf päpstliche Erfolge durch Monumentalarchitektur, siehe ebenda, S. 118.

5) Aus der Fülle der Literatur seien hier erwähnt: Hartmut Biermann, Die Stanzen Raffaels. Versuch einer Gestaltanalyse. Phil. Diss. 1957, und H. v. Einem, Das Programm der Stanza della Segnatura. Opladen 1971.

werden ein gewisses Konkurrenzdenken und der Wunsch von Papst Julius II., seinen Vorgänger zu übertreffen, vermutlich eine Rolle gespielt haben.

Die Stanza della Segnatura, die Raffael als erste zwischen 1509 und 1511 freskierte, zeigt in ihrer Thematik eine Wiederholung bzw. Weiterführung des Freskenprogramms im Appartamento Borgia.[1)]

Vertreten nämlich die in der Sala dei Santi dargestellten Heiligen den christlichen Glauben und zeugen sie von der Hoffnung auf eine Erlösung der Menschheit - die beiden Eremiten vollziehen die Eucharistiefeier -, so bedeutet in dem Gemach von Julius II. die Darstellung der Theologie, verkörpert durch die "Disputa" in ihrer Wiedergabe der Trinität, ebenfalls eine Vergegenwärtigung des christlichen Glaubens. Er wird verherrlicht, indem hier "die menschliche Teilhabe an der göttlichen Präsenz durch das Mysterium der Eucharistie"[2)] geschildert wird.

Dieses Programm von Julius II. "erfährt (also) nun in seiner formalen Gestalt eine ... Ausdeutung, die es (im Gegensatz zu den Fresken im Appartamento Borgia) aus seinem alten Traditionszusammenhang heraushebt und in eine neue Wirklichkeit hineinstellt".[3)]

Pintoricchio schildert die Szenen so, daß sie stets ihren bildhaften Charakter beibehalten, während Raffael den Betrachter in den Bildraum mit einbezieht und so die Grenzen zwischen der Darstellung und dem Realraum relativiert.[4)]

---

1) Im Rahmen dieser Untersuchung muß auf eine ausführliche Erörterung der Ikonographie der Stanzen verzichtet werden. Siehe hierzu Biermann, a.a.O., 1957, sowie v. Einem, a.a.O., 1971.

2) Luitpold Dussler, Raffael, Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche. 1966, S. 82.

3) Biermann, a.a.O., 1957, S. 1.

4) Sandström, a.a.O., 1963, S. 80, schreibt von "transitions between pictorial space and the space of the observer".

Treten in der Sala delle Arti Liberali die allegorischen Gestalten der "Künste" als Hauptpersonen auf, - wobei ihre Vertreter in den untergeordneten Partien wiedergegeben sind -, so ließ Julius II. in der "Schule von Athen" nur die griechischen Vertreter der "Artes", umgeben von Menschengruppen, mit denen sie im Gespräch sind, darstellen. Jedoch ist auch hier nur eine kleine Personenzahl innerhalb der Repräsentanten der Wissenschaftsdisziplinen sicher zu identifizieren, die Namensbezeichnung für alle übrigen Gestalten bleibt hypothetisch.[1)]

Eine Gemeinsamkeit besteht in der Hervorhebung der "Justitia", die bei Pintoricchio an der Decke dieses Raumes als einzige der Kardinaltugenden herausgegriffen ist und die in der Stanza della Segnatura mit Schwert und Waage durch ihre Position - über dem Sitz des Papstes - besonders betont wird. Allerdings fehlt sie an der Wand, an der die Kardinaltugenden wiedergegeben sind, was mit einem Hinweis auf Platos Republica IV, S. 432 ff., zu erklären ist, "derzufolge jener Virtus eine so fundamentale Macht eigen ist, daß sie jeder der anderen Tugenden ihre Wirkung mitteilt".[2)] Während Pintoricchio die zeitgenössischen politischen Anspielungen auf versteckte Weise darstellte, gibt Raffael die politischen Vorgänge deutlich wieder. Er akzentuiert sie sogar ganz unverhohlen, indem er den historischen Personen (z.B. Gregor IX.) die Züge seines Auftraggebers Papst Julius II. gibt und somit dem geschichtlichen Zeremonialbild einen Gegenwartscharakter vermittelt.[3)] Einige der Aussagen, die dem Betrachter des Freskenzyklus in Alexanders VI. Wohngemächern durch eine Vielzahl von aneinandergereihten erzählenden Darstellungen veranschaulicht wurden, sind in den Stanzen nur durch jeweils eine Szene wiedergegeben.

---

1) Dussler, a.a.O., 1966, S. 83.

2) Dussler, a.a.O., S. 86. Siehe den dortigen Verweis auf E. Wind (Warburg Journal I, 1937/38, S. 69 f.

3) Siehe ebenda, S. 86.

Ob die thematische Verbindung zwischen dem Zyklus von Alexander VI. und Julius II. durch eine entsprechende Funktion der betrachteten Räume untermauert werden kann, läßt sich insofern nicht mit Sicherheit entscheiden, als die Zweckbestimmung nicht eindeutig geklärt ist. Möglicherweise hat der Saal, wie Dussler annimmt[1], als päpstlicher Gerichtshof gedient und war das Geschäftszimmer des Papstes, in dem die "segnature" vollzogen wurden. Sie hätte dann demselben Zweck wie die darunter befindliche Sala dei Santi gedient, in der, wie festgestellt wurde[2], u.a. Vertragsabschlüsse vorgenommen wurden.[3]

Abschließend darf festgestellt werden, daß beide Zyklen keinem Programm untergeordnet sind, welches die Säle in einer einheitlichen und inhaltlichen Konzeption zusammenfaßte.[4] Vielmehr wird das Freskenprogramm des Appartamento Borgia, wie auch das der Stanzen, durch eine Art Generalthema[5] bestimmt, das jedem einzelnen Raum zugrundegelegt wurde, ihm aber seine "Individualität" beließ.

Handelt es sich in Alexanders VI. Räumen vor allem um den Erlösungsgedanken, wobei die Rolle des Papstes in der zeitgenössischen kirchenpolitischen Situation demonstriert ist, so wird in den Gemächern von Julius II. vorrangig die "Stellung der Kirche und des Papstes in dieser Welt"[6] betont. Die Aussagen von Pintoricchios Freskenzyklus im Appartamento Borgia des Vatikan bilden also gewissermaßen eine Vorwegnahme des geschichtlich-religiösen und symbolischen Gedankenkreises des Freskenzyklus der Stanzen.

---

1) Ebenda, S. 79. Siehe auch Biermann, der dazu neigt, in der Stanza delle Segnatura das Arbeitszimmer des Papstes zu sehen (1957, S. 25). Sowie v. Einem, a.a.O., 1971, S. 11o, der ebenfalls die Stanza delle Segnatura nicht als Privatbibliothek ansieht.

2) Siehe S. 166.

3) Die Vermutung Pastors, die Stanza sei ursprünglich als Bibliotheksraum geplant gewesen, wird jedoch von der Wissenschaft nicht in Abrede gestellt.

4) Biermann, a.a.O., 1957, S. 1.

5) Ebenda.

6) Ebenda.

LITERATURVERZEICHNIS

Ackerman, James S., Bramante and the Torre Borgia, in: Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia, Bd. 25 - 26, 1949 - 1951, S. 247 - 265.

Ackerman, James S., The Cortile del Belvedere. Città del Vaticano 1954.

Albertini, Franciscus, Opusculum de mirabilibus novae Romae. Hrsg. von A. Schmarsow, Neudr. d. Ausg. von 1510, Heilbronn 1886.

D'Ancona, Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel medioevo e nel Rinascimento. L'Arte 5, 1902, S. 370 ff.

D'Ancona, Paolo, La Miniatura fiorentina secoli XI - XVI, Bd. 1/2, Florenz 1914.

Annius, Johannes (Nanni, Giovanni), Antiquitatum variarum volumina XVII. Parisiis 1515 (frühere Ausgabe Rom 1498).

Aurenhammer, Hans, Lexikon der christlichen Ikonographie 1, Wien 1959 - 1967.

Barbari, Hermolai, Castigationes Plinianae et in Pomponium Melam, Edidit Gioanni Pozzi, Patavii, in aedibus antenoris, 1973.

Barbier de Montault, X., Oeuvres complètes, Bd. 2, Poitiers 1889.

Batllori, Miquel, S.J., La correspondencia d'Alexandre VI amb els seus familiars i amb els reis catolics, in: Congreso de historia de la corona de Aragón, II, Zaragoza 1956, S. 307 - 313.

Batllori, Miquel, S.J., Alessandro VI e Alfonso II di Napoli. Estratto dagli Atti del congresso internazionale di studi sull'età aragonese, Bari 1968.

Bellonci, Maria, Mantegna, Mailand 1967.

Belting, Hans, Die Oberkirche von San Francesco zu Assisi, Berlin 1977.

Berenson, Bernard, Italian pictures of the Renaissance. Central italian and north italian schools, Bd. 1, 1907, 1910, 1968.

Biermann, Hartmut, Die Stanzen Raffaels. Versuch einer Gestaltanalyse. Phil. Diss. 1957.

Biblia Sacra, Vulgatae editionis, Rom 1959.

Bibliotheca Sanctorum, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, Rom I, 1961 ff.

Bo, Carlo, L'Opera completa del Botticelli. Classici dell' arte, 5, 1967.

Börsch-Suppan, Eva, Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum, Berlin 1967.

Bombe, Walter, Urkunden zur Geschichte der Peruginer Malerei im 16. Jahrhundert, Leipzig 1929.

Broussolle, Jules César, Pélérinages ombriens. Etudes d'art et de voyage, Paris 1896.

Bühler, Curt F., The Apostles and the Creed, in: Speculum 28, 1953, S. 335 - 339.

Burchardi, Johannis argentinensis, Capelle pontificae sacrorum rituum magistri diarium sive rerum urbanarum commentarii. Hrsg. von L. Thuasne, Paris 188 3 - 1885.

Callari, Luigi, I Palazzi di Roma, Rom 1932.

Camesasca, Ettore, Perugino, Mailand 1969.

Campanus, J.A., Opera a Michele Ferno edita, Romae 1495.

Cancellieri, Francesco, Notizie del Palazzo della Cancelleria Vecchia, in: Estratto dell'Effemeridi Letterarie di Roma, Rom 1821.

Capella, Martianus, De nuptiis Philologiae et Mercurii. Ausgabe von A. Dick, 1925, Nachdruck 1969.

Carli, Enzo, Il Pinturicchio, Mailand 1960.

Castellesi, Hadrianus, De vera philosophia ex quattuor doctoribus ecclesiae Bononiae, A. de Benedictis, 1507.

Cetto, Anna Maria, Der Berner Trajan- und Herkinbald-Teppich. Buchausgabe der im Jahrbuch des Bernischen historischen Museums XLIII,XLIV, 1963/64, Bern 1966 erschienenen Arbeit.

Clark, Kenneth, Piero della Francesca, London 1951.

Dacos, Nicole, La Découverte de la Domus aurea et la formation des grotesques à la Renaissance, London - Leiden 1969.

Denzinger, Henricus, Enchiridon symbolorum, Freiburg 1955.

Diodorus of Sicily, Bibliotheca, I, 14; ed. C.H. Oldfather, 1933, Bd. 1.

Donati, Alessandro, Roma vetus ac recens utriusque aedificiis ad eruditam cognitionem expositis auctore Alexandro Donato senensi, Rom 1639.

Dussler, Luitpold, Raffael. Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche, 1966.

Ehrle, F., Stevenson, E., Gli affreschi del Pinturicchio nell'Appartamento Borgia del Palazzo Apostolico Vaticano, Rom 1897.

Einem, H. v., Das Programm der Stanza della Segnatura. Opladen 1971.

Enciclopedia Cattolica, Rom 1949 - 1954, Città del Vaticano.

Enking, Ragna, Der Apis-Altar des Johann Melchior Dinglinger, Glückstadt 1939.

Ettlinger, L.D., Pollaiuolo's Tomb of Pope Sixtus IV, S. 251, in: Journal of the Warburg and Courtault Institute, Bd. 16, 1953.

Ettlinger, J.D., The Sistine Chapel before Michelangelo. Religious Imagery and Papae Primacy, Oxford 1965.

Fallani, Giovanni/Mariani, Valerio/Mascherpa, Giorgio, Collezione vaticane d'arte religiosa moderna, Mailand 1974.

Fellerer, Karl Gustav, Die Musica in den Artes Liberales, in: Josef Koch, Artes Liberales, 1959.

Ferno, Michele, Epistola R.D.N. Lyppomano 15o1; Ad. sanctiss. Alex. VI. Pont. Max. M. Antonii Ticinensis. Ar. et sac. theol. doc. in advent. Dom. II. M.D. oratio.

Ferrazza, Mario/Pignatti, Patrizia, Das Appartamento Borgia und die zeitgenössische Kunst im Vatikan. Monumenti, musei e gallerie pontificie, Florenz 1974.

Forteguerri, Scipio, Scipionis Carteromachi Pistoriensis oratio de laudibus literarum grecarum, 1. Druck 15o4.

Fritelli, Ugo, Giannantonio de'Pandoni, detto il "Porcellio", 19oo.

Frommel, Christoph Luitpold, Römische Palastarchitektur der Hochrenaissance. Römische Forschungen 21, 1973.

Gebhardt, Bruno, Adrian von Corneto. Ein Beitrag zur Geschichte der Kurie und der Renaissance, Breslau 1886.

Geiger, G.L., Filippino Lippi's Carafa chapel: 1488 - 1493, Ph.D. 1975.

Giehlow, Karl, Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Renaissance, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 32, 1915.

Graham, Jean Carlyle, The problem of Fiorenzo di Lorenzo of Perugia, Perugia 19o3.

Gregorovius, F., Das Archiv der Notare des Kapitols in Rom. Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und historischen Klasse der K.B. Akademie der Wissenschaften, München 1872, Heft IV.

Grohn, Hans Werner, Piero della Francesca, 1961.

Guida d'Italia del Touring Club Italiano. Roma e dintorni. Mailand 1965.

Hauber, A., Planetenkinderbilder und Sternbilder, Straßburg 1916.

Hermanin, Federico, L'Appartamento Borgia in Vaticano, Rom 1934.

Heidenreich, Ludwig H., Eine illustrierte Martianus Capella-Handschrift des Mittelalters und ihre Kopien im Zeitalter des Frühhumanismus, S. 59 - 66, in: Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann, Berlin 1956.

Hill, George Francis, A corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini, London 1930.

Hind, Arthur M., Early Italian Engraving, New York - London 1938 - 48, 7 Bde.

Iversen, Erik, The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition, Kopenhagen 1961.

Jacobsen, Emil, Die umbrische Malerei des 14., 15. und 16. Jahrhunderts, Straßburg 1914.

Joachimsen, Paul, Gesammelte Aufsätze. Beiträge zu Renaissance, Humanismus und Reformation; zur Historiographie und zum deutschen Staatsgedanken, 1970.

Katalog des Isabella Stewart Gardner Museums, Boston, Mass. 192?.

Kauffmann, Hans, Donatello, Berlin 1936.

Künstle, Karl, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1/2, Freiburg i.Br. 1926 - 1928.

Ladner, Gerhart B., The Gestures of Prayer in Papal Iconography of the Thirteenth and Early Fourteenth centuries. Didascaliae, Studies in honor of Anselm M. Albareda, New York 1961, S. 245 - 276.

Lauts, Jan, Domenico Ghirlandajo, Wien 1943.

Legenda Aurea von Jacobus de Voragine. Hrsg. von J.G.Th. Graesse, Osnabrück 1965.

Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1 - 4, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968 - 1972.

Lexikon für Theologie und Kirche, Freiburg 1957 - 1968.

Lippmann, Friedrich, Die sieben Planeten, Berlin 1895.

Magnuson, Torgil, Studies in Roman Quattrocento Architecture, Stockholm 1958, in: Figura 9, Studies edited by the Institute of Art History University of Uppsala.

Mâle, Emile, L'art religieux de la fin du moyen-âge, Paris 19o8.

Mallet, Michael, The Borgias, 197o.

Marle, van, Raimond, The Development of the Italian Schools of Painting, Den Haag 1923 - 1938.

Meiss, Millard, French Painting in the Time of Jean de Berry, Edinburgh 1967.

Menotti, Mario, I Borgia, Storia e Iconografia, Rom 1917.

Molsdorf, Wilhelm M., Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst, Leipzig 1926.

Mundus symbolicus. Cologne 1694. Filippo Picinelli, 16o4 - ca. 1667. The Renaissance and the Gods. A comprehensive collection of Renaissance Mythographies, Iconologies, and Iconographies, with a selection of works from the Enlightenment, 1976. A Garland Series.

Monumenta Judaica, Handbuch, Köln 1964.

Navenne, F. de, Rome et le palais Farnèse pendant les trois derniers siècles, Paris 1923.

Noehles, Gisela, geb. Doerk, Antoniazzo Romano. Studien zur Quattrocento Malerei in Rom, Münster 1973.

Oratio variae coram. Alexan. PP. VI. S.L. Saec. XV, Rom 1493.

Ottemi della Rotta, Relazione sul restauro delle pitture murali nell'Appartamento Borgia in Vaticano, Marzo 1973.

Panofsky, Erwin, Dürers "Melancolia", Bd. 1, 1923.

Panofsky, Erwin, Early Netherlandish Painting, Cambridge, Mass. 1964.

Panofsky, Erwin, Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini, Köln 1964.

Parks, N. Randolph, On the meaning of Pinturicchio's Sala dei Santi, in: Art History, Vol. 2, No. 3, September 1979.

Pastor, Ludwig von, Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance von der Wahl Innozenz' VIII. bis zum Tode Julius' II. 1483 - 1513. Freiburg i.B. 1889 - 1924.

Patrologia Graeca, ed. J.-P. Migne, Paris 1857 - 1866.

Patrologia Latina, ed. J.-P. Migne, Paris 1878 - 1890.

Pedrizet, J.Lutz-P., Speculum humanae Salvationis, 1904 - 1909.

Pii secundi pontificis max. commentarii rerum memorabilium, quae temporis suis contigerunt, Bd. 8, Romae 1584, unveränderter Nachdruck, Frankfurt a.M. 1974.

Platner, Ernst u.a., Beschreibung der Stadt Rom, Stuttgart - Tübingen 1829 - 1842.

Politiani, Angeli, Oratio. Angeli Politiani vir dissertissimi oratio, quam edidit pro oratoribus senensium ad Alexandrum sextum pontificem maximum.

Popelka, Liselotte, Susanna hebrea, theatrum castitatis sive innocentia liberata, in: Mitt. der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien, 16./17. Jg., 1963, S. 42 - 50.

Portigliotti, Giuseppe, Die Familie Borgia, Stuttgart 1923.

Propyläenkunstgeschichte, Berlin 1967, Bd. 2.

Realencyclopaedie der classischen Altertumswissenschaft; hrsg. von A. Pauly und G. Wissowa, 1893 - 1978.

Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, München 1937 - 1973.

Réau, Louis, Iconographie de l'art chrétien, Paris 1955 - 1958.

Redig de Campos, Deoclecio, Restauri all'Appartamento Borgia, in: Ecclesia, anno IX, 1949, S. 35 - 37.

Redig de Campos, Deoclecio, Itinerario pittorico dei musei vaticani, Rom 1954, 3. ed. 1964.

Redig de Campos, Deoclecio, I Palazzi Vaticani, Rom 1967.

Ricci, Corrado, Pinturicchio, London 1902.

Riccio, P. (gen. Crinito), Commentarii de honesta disciplina, Florenz 1504.

Romano, Pietro, Il Quartiere del Rinascimento, Roma 1938.

Roscher, W.H., Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Leipzig 1884 - 1937.

Sandström, Sven, Levels of unreality. Studies in structure and construction in Italian mural painting during the renaissance, in: Figura, N.S. 4, Uppsala 1963.

Saxl, Fritz, Kunstchronik N. 48, 1919.

Saxl, Fritz, Lectures, Bd. 1/2, London 1957.

Seeliger, Stephan, Die Ikonographie des Pfingstwunders unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Buchmalerei des Mittelalters, o.O. um 1956.

Soranzo, Giovanni, Studii intorno a papa Alessandro VI (Borgia). Pubblicazioni dell'Università Cattolica del S. Cuore, N.S. XXXIV, Milano 1950.

Scharf, Alfred, Filippino Lippi, Wien 1935.

Schiller, Gertrud, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4,1, 1976.

Schmarsow, August, Pinturicchio in Rom, Stuttgart 1882.

Stammler, Wolfgang, Aristoteles und die septem artes liberales im Mittelalter, in: Festschrift für Heinrich Lützeler zum 6o. Geburtstage, 1962.

Steinmann, Ernst, Pinturicchio, Bielefeld/Leipzig 1898.

Steinmann, Ernst, Rom in der Renaissance von Nikolaus V. bis Julius II., Leipzig 1899.

Steinmann, Ernst, Die Sixtinische Kapelle, Bd. 1, Bau und Schmuck der Kapelle unter Sixtus IV., München 19o1/5.

Tervarent, Guy de, Attributs et symboles dans l'art profane. 145o - 16oo, Genf 1958.

Thieme, Ulrich/Becker, Felix, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 192o.

Tibullus I,VII,32; ed. J.P. Postgate, Loeb Classical Library, 1912.

Toffanin, Guiseppe, Geschichte des Humanismus, Amsterdam 1941.

Tomei, Piero, L'Architettura a Roma nel Quattrocento, Rom 1942.

Urbach, Zs., Die Heimsuchung Mariae, ein Tafelbild des Meisters MS; in: Acta Historiae Artium 1o, 1964, S. 69 - 123 und 3oo - 32o.

Vasari, Giorgio, Le Vite de'più eccelenti pittori, scultori e architettori. Ed. Milanesi, Florenz 1878 - 85, Bd. 3, S. 493 - 531.

Vatikan-Führer, Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, 1973.

Veronese, Gaspare, Le Vite di Paolo II, in: Rerum italicarum scriptores, Bd. 3, Teil XVI, neue Ausgabe, hrsg. von Guiseppe Zippel, Città di Castello 19o4.

Vöge, Wilhelm, Jörg Syrlin der Ältere und seine Bildwerke. Stoffkreis und Gestaltung. Bd. 2, Berlin 195o.

Weber, Siegfried, Fiorenzo di Lorenzo, Straßburg 19o4.

Weiss, Roberto, The spread of Italian humanism, London 1964.

Zdekauer, L., Iustitia: Immagine e Idea, in: Bulletino senese di storia Patria, anno XX, 1913, S. 384 - 425.

Zippel, Giuseppe, Il Palazzo del Governo Vecchio, in: Capitolium VI, 1930, S. 365 - 77.

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Bibl. SS	=	Bibliotheca Sanctorum, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, Rom I, 1961 ff.
EC	=	Enciclopedia Cattolica, Rom 1949 - 1954, Città del Vaticano.
LcI	=	Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1 - 4, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968 - 1972.
LThK	=	Lexikon für Theologie und Kirche, Freiburg 1957 - 1968.
PG	=	Patrologia Graeca, ed. J.-P. Migne, Paris 1857 - 1866.
PL	=	Patrologia Latina, ed. J.-P. Migne, Paris 1878 - 189o.

A n h a n g

Quellen zur Bezahlung des Künstlers

Bei Nachforschungen im Vatikanischen Archiv und im römischen Staatsarchiv fanden sich neue Quellen zu den Landgütern, die Pintoricchio von Papst Alexander VI. zur Pacht erhalten hatte, und die es ermöglichen, den Werdegang des Pintoricchio auch über die Zeit seiner Tätigkeit im Appartamento Borgia zu verfolgen.[1] Zu der Freskierung dieser Räume selbst, konnten jedoch weder im Vatikanischen Archiv noch im römischen Staatsarchiv irgendwelche Nachrichten ermittelt werden.

1) Den Hinweis auf das für das Appartamento Borgia in Frage kommende und zu untersuchende Quellenmaterial erhielt ich freundlicherweise von Dr.H. Diener, Hist. Inst. Rom.- Dr. Ruggero, Staatsarchiv Rom, gab mir die Auskunft, daß eben jene Quellen aufschlußreich seien, da bei nichtvatikanischem Quellenmaterial die Angaben für diese Zeit stets unerklärlicherweise ausgespart sind.

Im Geheimarchiv des Vatikan wurde von mir das Inventario dell'Archivio camerale, Indice 1o36, Introitus et Exitus camerae apostolocae, Bd. 522 - 535, durchgearbeitet. Diese Bände umfassen den Zeitraum von 1492 - 15o4. Vom Juli 1492 bis September 1492, vom September 1495 bis September 1496 sowie vom September 1499 bis September 15o1 sind keine Eintragungen erhalten. Möglicherweise sind die entsprechenden Bände verbrannt.

Außerdem sah ich das Armarium XXIX (oder Diversa Cameralia), Band 5o - 55, durch.

Im römischen Staatsarchiv wurden die folgenden Akten durchgesehen:

A) Camerale I, Collezione Volumi 855 - 57, Mandati del Camerlengo. Die Bände beinhalten Zahlungsanweisungen durch die vatikanische Schatzkammer, die allerdings nicht an Pintoricchio gerichtet sind.

B) Camerale I, Volume 1484 - 86, 15o1 - o3, Spese minute di palazzo. Es werden hier sich ständig wiederholende Angaben über Nahrungsmitteleinkäufe für den päpstlichen Haushalt gemacht, so korsischen Wein, Fische, Krebse, Brot, Reis, Eier u.a.

C) Camerale I, Volume 1715, Ufficiali di Camera (1478-92). Der Band ist nur bis 1491 geführt, und so sind über das Appartamento Borgia keine weiteren Eintragungen verzeichnet.

(Forts. d. Anm. auf S. 257)

Ein Eintrag der päpstlichen Provinzialtesoreria Umbriens vom Dezember 1495 verzeichnet die sich über 29 Jahre hinaus erstreckenden jährlichen Wachsabgaben, die Pintoricchio für sein Besitztum in Chiusi, das er von dem Papst erhielt, zu leisten hatte.[1] Es wird der Zins von 29 Floreni und 2 Denari vermerkt, den der Maler jährlich zu erstatten hatte.[2]

Der Eintrag vom 3. August 1499 berichtet von einem Schlichtungsverfahren, das die päpstliche Tesoreria zwischen dem Maler und einem seiner Pächter in Chiusi - Pintoricchio hatte sein Land unterverpachtet - durchzuführen hatte.[3]

Zwei kurze Einträge geben entsprechend einem Breve vom 28. Juli 1497 Auskunft über die Abgabe Pintoricchios von weissem Wachs für das Jahr 1500 und 1501 als Zins für seine Pacht in Chiusi. Dieser Zins im Gegenwert von 29 Floreni und 2 Denari wurde an die päpstliche Tesoreria weitergegeben.[4] Die Bestimmung wurde für die Jahre 1506 und 1507 wiederholt.[5]

Zwei Einträge in den Kameralakten des Vatikan geben in verkürzter Fassung den Inhalt eines Breve vom 1. Dezember 1495 (Pintoricchio erhält die Ländereien zu Pacht- sicherlich als Bezahlung für die Ausschmückung des Appartamento Borgia, die jedoch in dieser Notiz nicht vermerkt wird) sowie den Inhalt des Breve vom 28. Juli 1497 (Pintoricchio erhält eine Pacht-

---

(Forts. d. Anm. 1 von S.256):
D) Camerale I, Tesorerie provinciali, Umbria e Perugia, 1424 - 1816, Buste 1 - 233. Aus Volume 112,44 konnte ich die oben erwähnten Buste ermitteln.

1) Archivium Camerale, Tesoreria dell'Umbria, Busta 27; reg. 104, Fol. 48 verso (Staatsarchiv, Rom).

2) Archivium Camerale, Tesoreria dell'Umbria, Busta 27; reg. 104, Fol. 49 recto (Staatsarchiv, Rom).

3) Archivium Camerale, Tesoreria dell'Umbria, Busta 27; reg. 104, Fol. 77 verso (Staatsarchiv, Rom).

4) Archivium Camerale, Tesoreria dell'Umbria, Busta 27; reg. 107, Fol. 51 verso und Fol. 52 recto.

5) Archivium Camerale, Tesoreria dell'Umbria, Busta 28; reg. 113, Fol. 54 verso.

vergünstigung - zwei Pfund Wachs als jährliche Steuer- für die Verdienste, die er sich bei der Ausmalung des Appartamento Borgia und einiger Räume in der Engelsburg erworben habe) bzw. vom 24. Oktober (nochmals wird auf die Malereien im Vatikan und in der Engelsburg hingewiesen, auf grund derer sich der Vatikan zu Dank verpflichtet fühle) aus dem Archiv von Perugia wieder.[1)]

---

1) Archivio segreto vaticano. Diversa Cameralia. Armarium XXIX, Bd. 51, Fol. 58 recto.
In Perugia im Archivio Municipale, Archivium Camerale, Registrum Diversorum, 1492 - 1511 (vol. 447, ol. VI. CLX, Fol. 13 verso und Fol. 16 verso.

Weitere Einträge über einen wechselseitigen Zahlungsverkehr zwischen dem Maler und der päpstlichen Schatzkammer konnte ich im Archivium camerale, Tesoreria dell'Umbria, Busta 28, reg. 1o9, Fol. 8o verso, Fol. 81 recto und verso, und reg. 11o, Fol. 8 recto und Fol. 19 recto ausfindig machen.

JAUME CASANOVA, CAMERARI PONTIFICI, A ALEXANDRE VI

Roma, 4 desembre [1493]

Per merè e gràcia [di] Dio tots así som estats serts del éser e sanitat bona de vostra beatitut, que·n fem infinides gràcies a nostre senyor Déu e a la sua gloriosísima Mare, e así contínuament éls tinguen vostra beatitut fins a sent anys, ab molta alegria e consolatió de tots.

Del temps e éser d'esta vostra ciutat, ja per les sèdules de cada dia vostra beatitut de tot és avisada. Sols avís a vostra santedat com lo moso de mosèn Ortís és mort del mal, lo qual li ha durat set dies. És sert el pobre jove s'és volgut matar él mateys, car estava tan embarasat en Roma ab huna velarda tudescha; e él, que era tudechs, que may se'n partia e may lo vèiem; e ja tenia huna mija lexència de mosèn Ortís; e disabte, que ne haurà quinse dies que no·l avem vist, sinó que·ns dien éser mort.

Los lavós van avant. La fagada de la torre que respon a la vinya e al galiner, és dues pontades alta sobre·l bastó; e la que respon a la capela se fa ara. E los tramesos són fets; e les voltes de les esquales, totes voltades. E la plasa és ja acabada de matonar; e lo tinel és acabat; e la benedicció s'acaba, lo que s'i té de fer; e les gelosies se fan, e·s metran molt prest.

Pere Mateu lavora fort e té molta gent; Grech aurà fornit prest. El P[i]ntorigo està en ses tres estòries; e l'altra canbra és fornida, sinó les finestres e les cortines. Jo·ls done gran presa contínuament, e donaré.

Estes senyores estan molt bé e besen los peus a vostra beatitut per més de mil voltes. Lo palau e canbra de vostra santedat està molt bé, e jo may ne só exit hun pas.

Pare sant, jo, no avent hun diner de la mia dignitat de Cartagènia,

5025,12rv/2

volia traure hun breu per poder aver la renda de la mia dignitat, absep-
tant-ne les distribucions quotidianes; e par, segons m'an escrit, que vos-
tra beatátut no me'n à volgut fer gràcia. Com és cosa serta que quada bisbe
de iure pot tenir dos en son servey e aver tota la renda éntegrament de tots
sos benifets, e miser Prats à la renda éntegrament de la sua dignitat; quant
més jo la deuria aver, qui é servit a la presona de vostra beatitut per tren-
ta-nou hanys. En gràcia deman aquela me'n vula fer gràcia e espagar-lo'm.

Per aquesta no tinch més a dir a vostra santedat sinó que·l beneyt
Jesús sia en guàrdia de·quela, besant-li jo sos peus contínuament.

De Roma e palau de Sant Pere de vostra santedat, a ·iiii· de den-
bre.

De vostra beatitut humil esclau e factura, Jaume Casanova.

Sanctissimo ac beatissimo domino nostro pape.

Jesus

15

Bme

B. ac clementissime pater per mestre gracia dio tots assi sonestars serts del eser esmptat bona de nostra beatitut quen fem infinits gracies amostre senyor deu eralaltra gloriosissima mare el agi continua menc els enguien nostra beatitut fins asem ans ab molta alegria econsolacio detots del temps qesser desta nostra cintat ni per les sedules de cada dia nostra beatitut detots es amisada sols amis amostra sancte dus com lomoso de moseu oris el mort del mal lo qual hi dmar ser dits es ser el pobre lone ses volgut matar el mateys com estava tan embaraçat emorna ab hma pelaca tudesqua e el que era tudescs que may semparta emay lonesem eia tenia hma mija lepcencia de moseu oris el dsabie qnene auia qmsse diet que nol anem mist sino qnens dien eser mort los lanos pan anam lafagada dela torre que sespon ala minya el al galines es dues pontades alta sobre el basto ela que sespon als estabbles hma pontada de mur lo basto ela qne sespon a la capela sefa ara elos tramesos son fets tots eles nobles deles es quales tores noltres lapsasa esta arabada de matonar el lo tinel esta acabat ela bene dreto sacaba lo que fic de fer eles geloses sefam es meram molt pres

pere musen lamora fos ere molta gent cuch anta somp pres el puroigo esta enses tres estojes elastra combra es fornida sino les finestres eles cortines fols done gran presa continuament edonze

Estes senyores estam molt be ebesen los pens nostra beatitut per mes de mil nobles lopalau ecombra de nostra sancte dus esta molt be eio may neso epiz hm pas

pare somo no auem hm diner dela mija dignitat deotra tagenja nolia trame bren brev per poder auer larenda dela mia dignitat absceptam ne les distributions qne dimes epar seyons mau escrit que nostra beatitut nomenta nolgun fet gracia com es cosa certa que quada bisbe deume pot temp dos entan seyney e/ auer tota larenda entegra menc detots sos benifets e/ misses pars alarenda e repartimenc dela sua dignitat quanc mes nola denzia auc anij esc mija anostra.

12

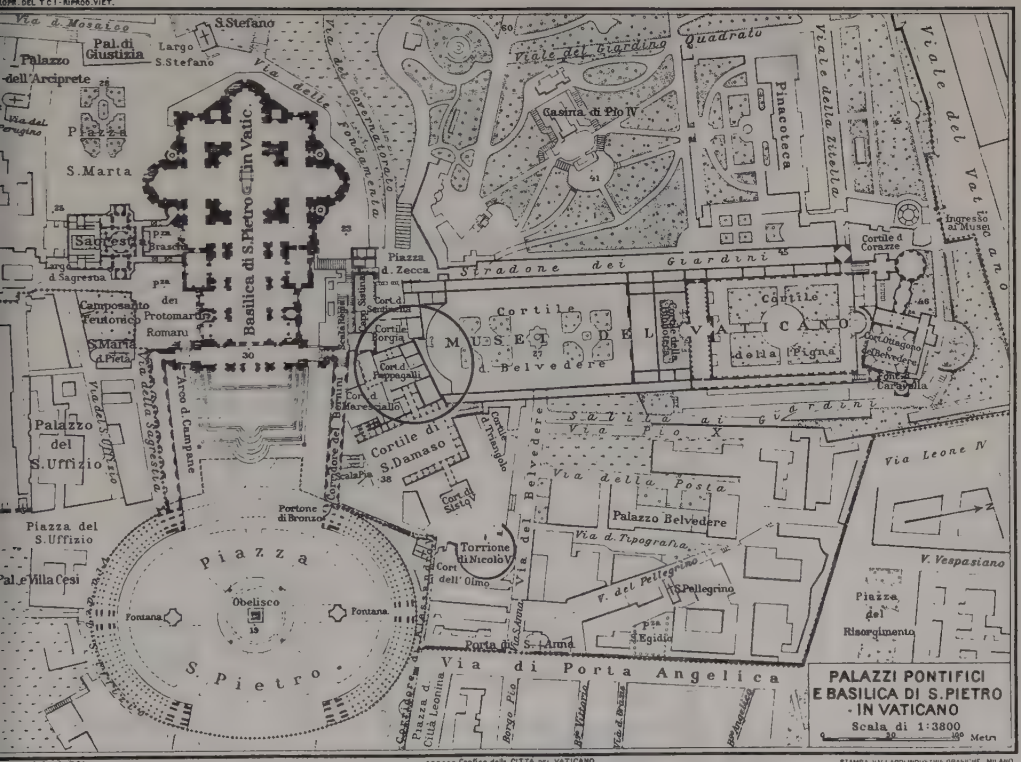
ala preſoma de noſtra benitiz per tenta nou homes engũ dem
aquella meſ inna fez guaria ſepoyz lop per aqueſta notime
mes adiz anoſtra ſomedas ſiaz gnel benizz jeſuz ſia engoz
dia de qnela beſoms-hiz los pens continuamẽz de Dorna
epalam de lem pere de noſtra ſome Jus a my de dubze

Ihu. B.ma Inmiſe eſ lau eſu
tiraſomee caſamom

Sen Bno dõ
noſtro pape

BASILIKA ST. PETER UND PAEPSTLICHE PALAESTE

SITUATIONSPLAN



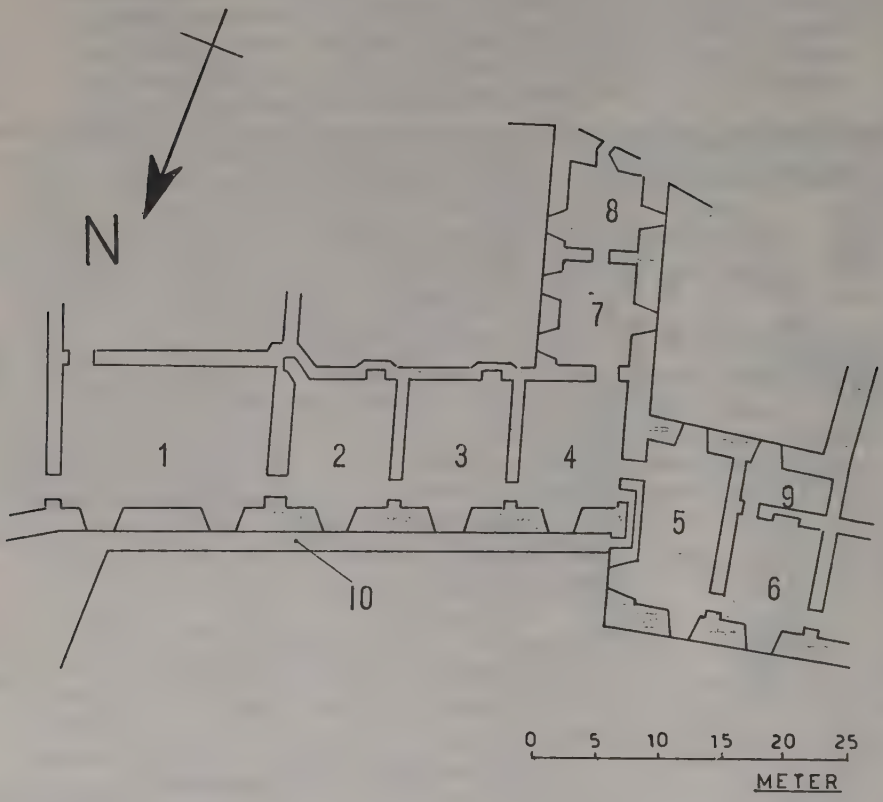
PALAZZI PONTIFICI
E BASILICA DI S.PIETRO
- IN VATICANO

Scala di 1:3800

0 50 100 Metri

UFF. CARTOGR. DEL T.C.I. - RIPROD. VIET.
STAMPA VALLARDI INDUSTRIE GRAFICHE MILANO

PLAN DES APPARTAMENTO BORGIA

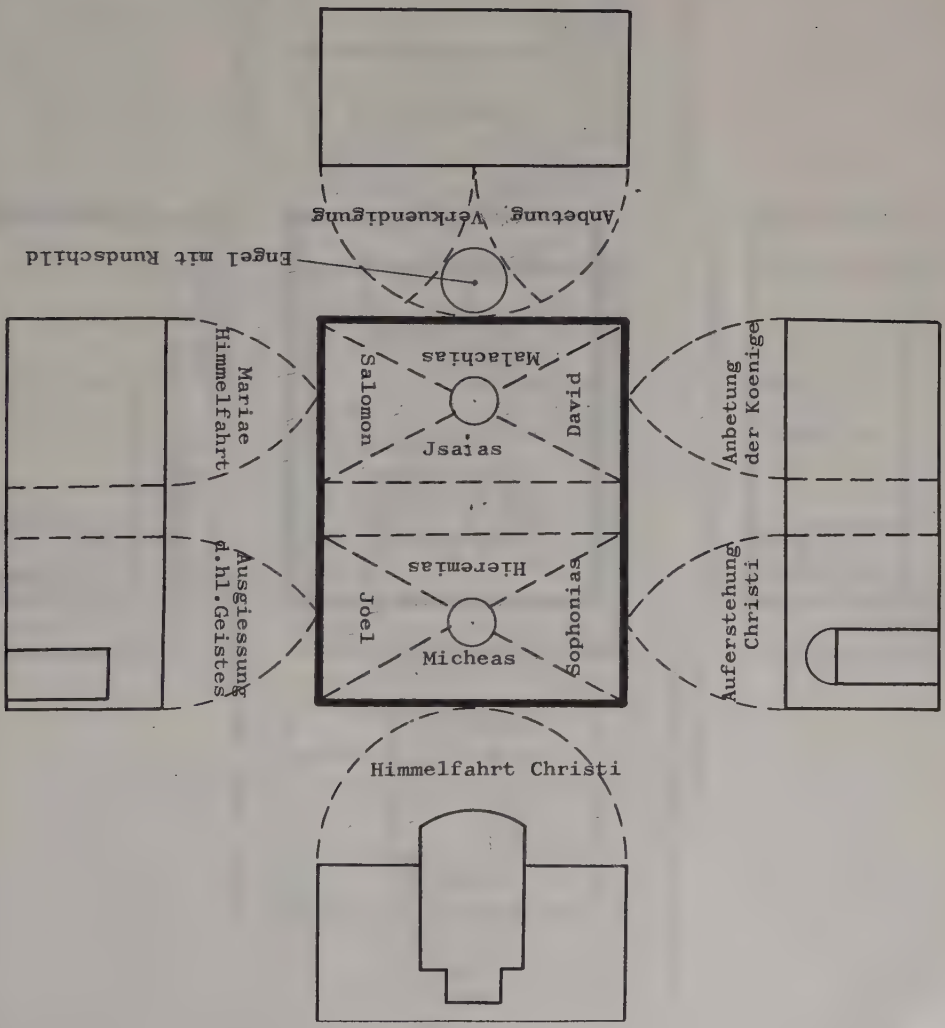


Legende: I Sala dei pontefici
2 Sala dei misteri della fede
3 Sala dei santi
4 Sala delle scienze e delle arti liberali
5 Sala del credo
6 Sala delle sibille e dei propheti
7 & 8 Salette
9 Scala
IO Loggia

Oertliche Bezeichnung der Fresken. Ansicht jeweils zur Decke mit aufgeklappten Waenden.

Fig. 3

SALA DEI MISTERI DELLA FEDE



SALA DEI SANTI

Fig. 4

a Merkur, Argos
bJo-Isis als Koenigin
c Jupiter & Jo
d Jupiter, Juno -Jo
e Jo & Argos
f Osiris lehrt d. Weinanbau
g Die Moerder des Osiris

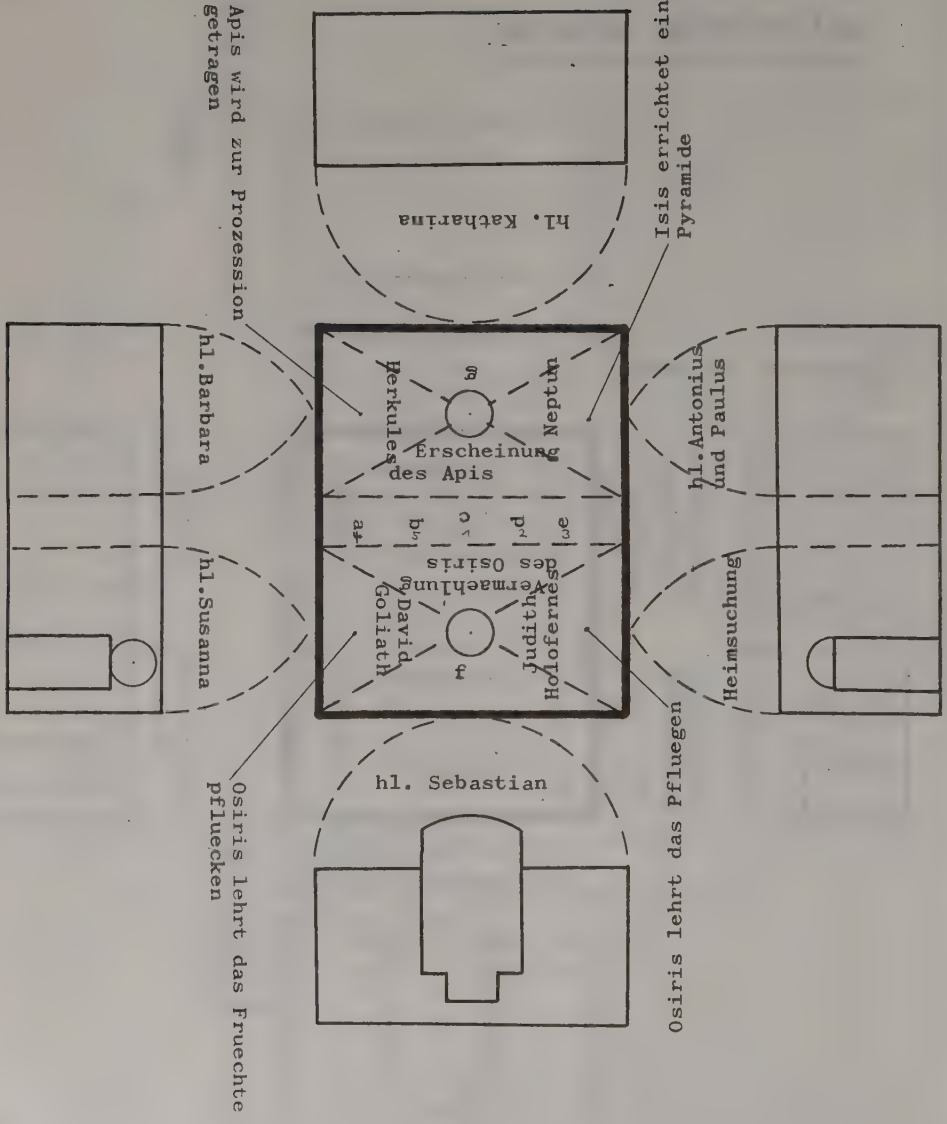


Fig. 5

SALA DELLE SCIENZE E DELLE ARTI LIBERALI

a - Justitia
b - Trajan uebt Gerechtigkeit
c - Jakob nimmt Abschied
d - Abraham u.d.Engel d.Herrn
e - Justitia uebt Gerechtigkeit

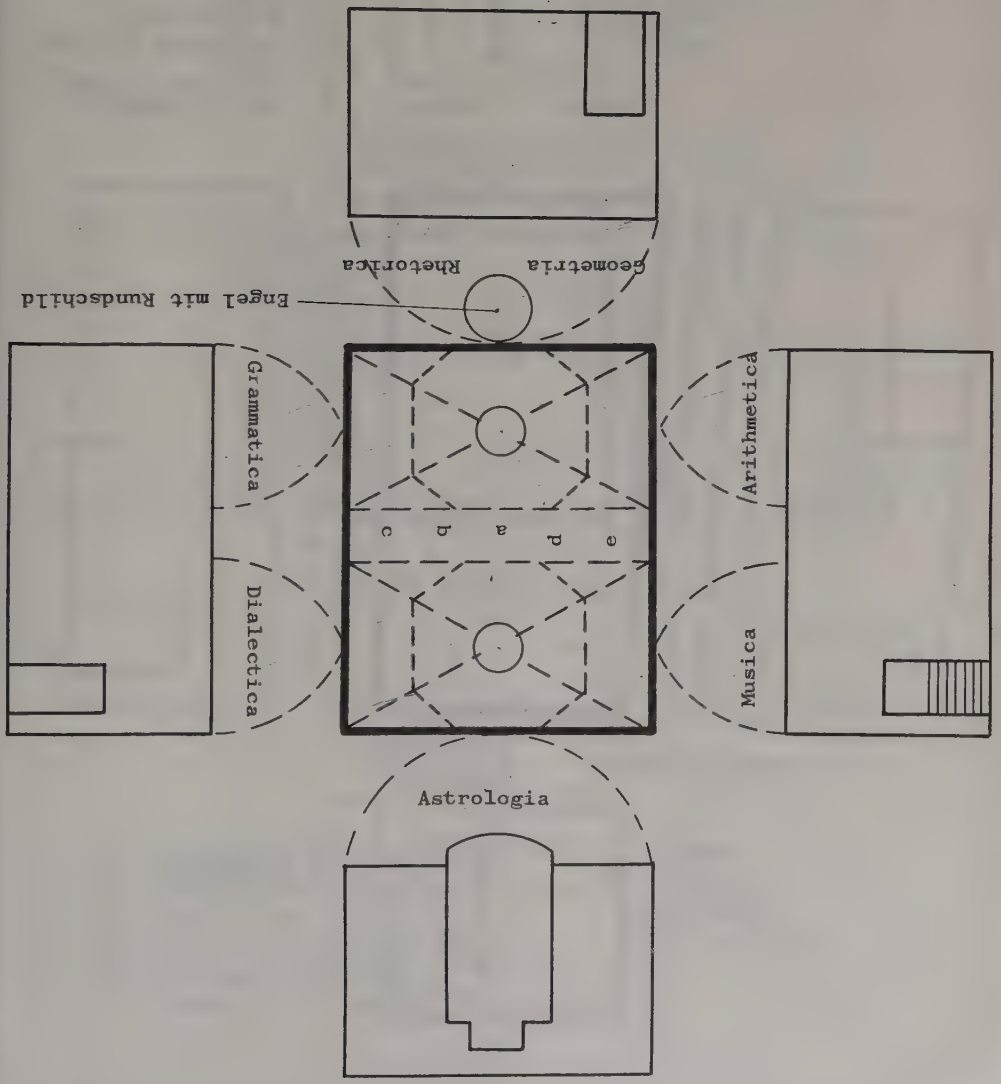


Fig. 6

SALA DEL CREDO

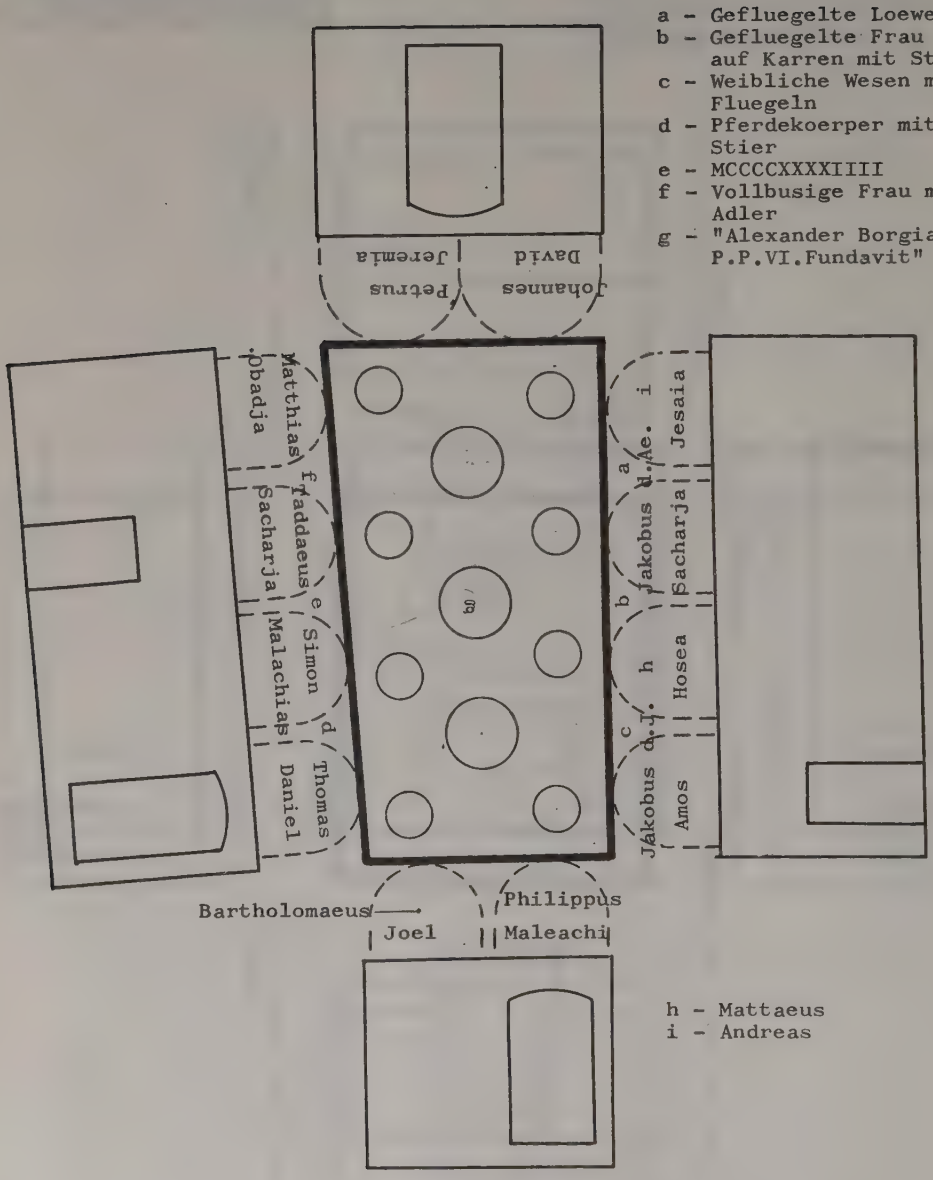
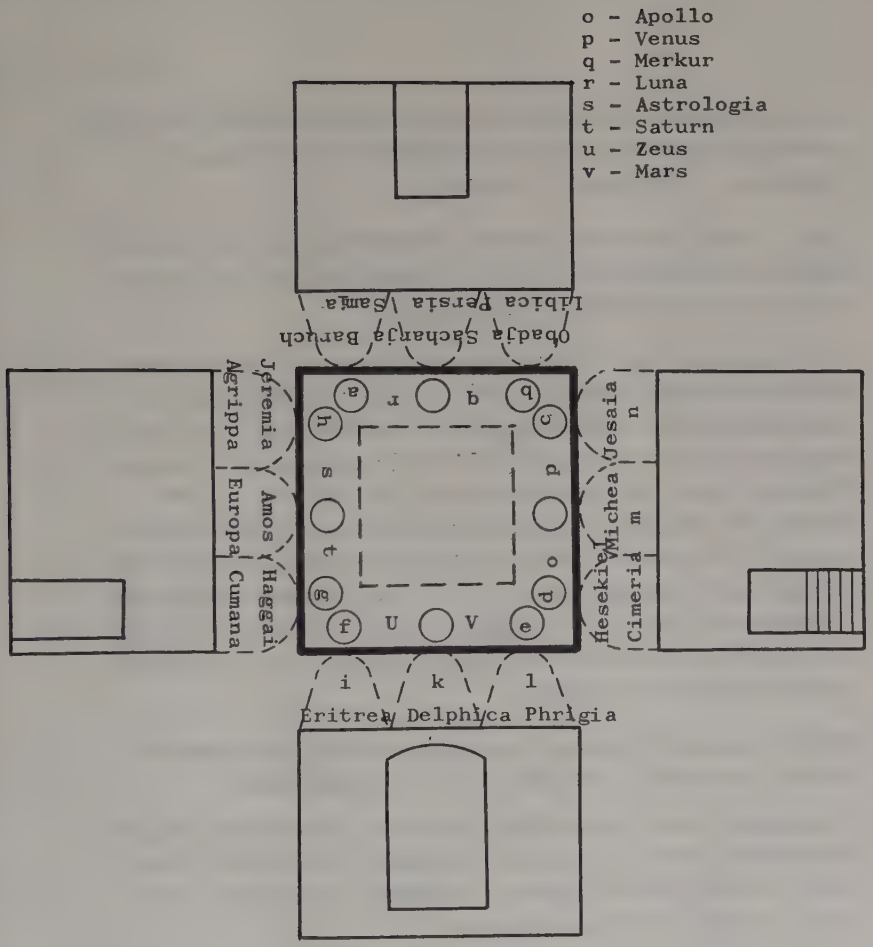


Fig. 7

SALA DELLE SIBILLE E DEI PROPHETI



a - Soldaten vertreiben Frau aus Gebaeude
b - Drei Maenner vor Stier auf Altar
c - Zwei Krieger vor zwei Haeuserfassaden
d - Drei Maenner vor Altar
e - Maenner in Bogenhalle mit Stier
f - Vier Maenner in Toga, mit Faehnchen
g - Toetungsszene vor Saeule
h - Vier Maenner vor Altar mit hoher Saeule
i - Daniel
k - Hosea
l - Jeremias
m - Tiburtina
n - Ellespontica

L e b e n s l a u f

Am 13. Dezember 1948 wurde ich als drittes Kind des Prokuristen Kurt Paal und seiner Ehefrau Gertrud, geb. Günthner, in Stuttgart geboren.

1955 - 1959 besuchte ich die Volksschule in Stuttgart, anschließend das Ev. Heidehof-Gymnasium, an dem ich im Juni 1967 die Reifeprüfung ablegte.

Im Wintersemester 1967/68 immatrikulierte ich mich an der Universität Tübingen und belegte in den Fächern Kunstgeschichte, Archäologie und Italienisch. Im Sommersemester 1969 setzte ich mein Studium an der Universität München fort, im Sommersemester 197o war ich an der Freien Universität Berlin eingeschrieben. Zum Sommersemester 1971 kehrte ich nach Tübingen zurück. Nach einem längeren Studienaufenthalt an der Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut), wo ich ein Jahr Stipendiatin an der Fotothek gewesen bin, brachte ich in Tübingen meine Dissertation zum Abschluß.

Während meines Studiums habe ich an den Lehrveranstaltungen folgender Hochschullehrer teilgenommen:

Bandmann, Boeck, Braunfels, Bucciol, Buddensieg, de Chapeaurouge, Fuchs, Hausmann, Herrmann, Holländer, Isani, Lieb, Müller, Ohly, Romussi, Scamardi, Schwager, von Vacano, Homann-Wedeking, Wilhelm.